ANADOLU UYGARLIKLARI ANSİKLOPEDİSİ

5

GÖRSEL YAYINLAR

SCANFAN

LIBRARY OF
SCANFAN

ANADOLU UYGARLIKLARI
ANSİKLOPEDİSİ

GÖRSEL YAYINLAR

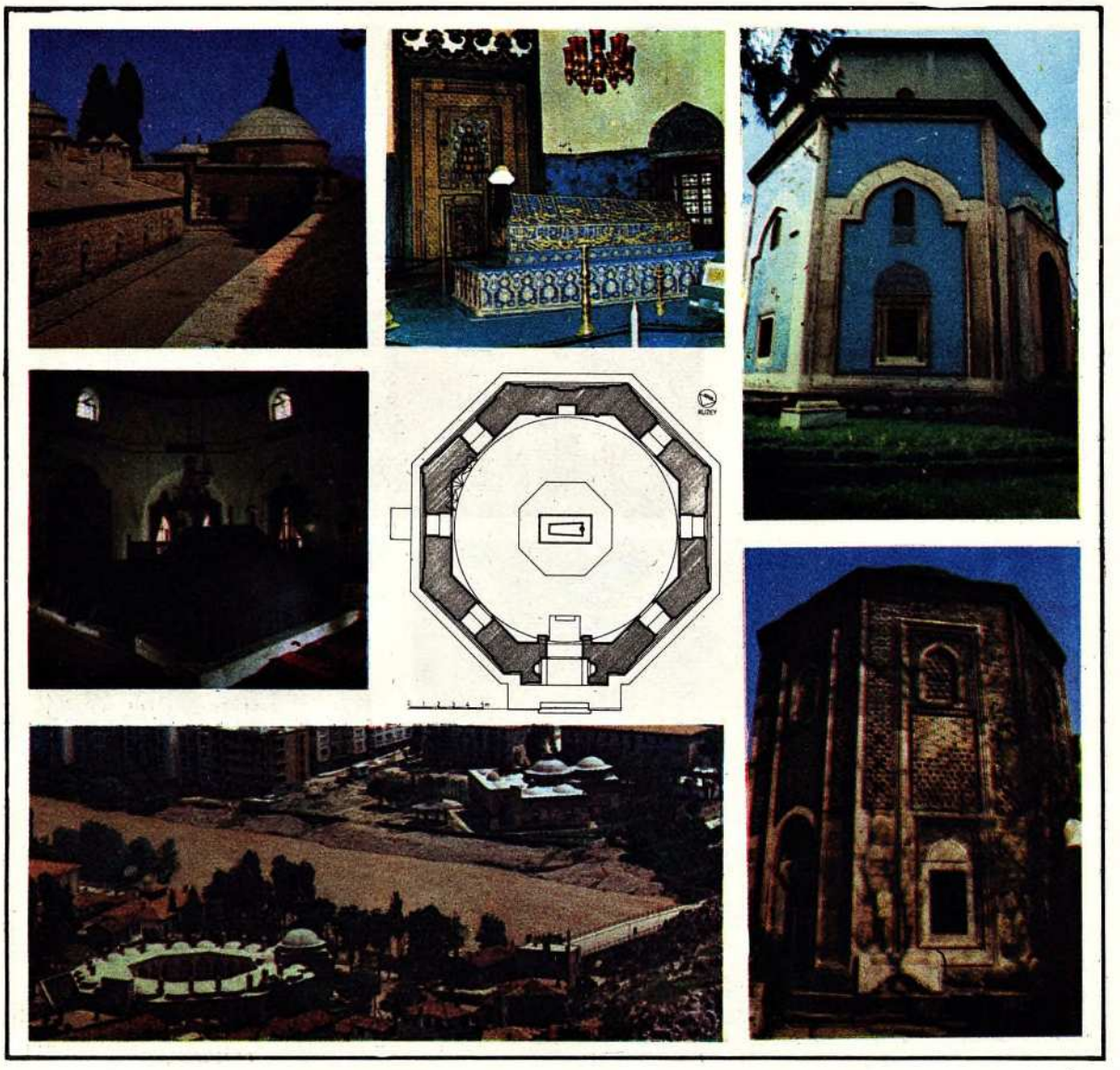
scanfan

ANADOLU UYGARLIKLARI ANSİKLOPEDİSİ 5

scanfan

YAYINLAYAN
Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat ve Sanayi A.Ş. adına
Ragıp Yazır
GENEL YÖNETMEN
Vefa Ülkü
SORUMLU YAYIN YÖNETMENİ
Mustafa Eren
GENEL SEKRETER
Çiğdem Ülgen
TEKNİK YÖNETMEN
Mustafa Kibar
YAZI KURULU
Doç. Dr. Ali Dinçol
Dr. Oktay Belli
Doç. Dr. Veli Sevin
Doç. Dr. Mehmet Özsait
Doç. Dr. Somay Onurkan
Prof. Dr. Hakkı D. Yıldız
Prof. Dr. Semavi Eyice
Dr. Yusuf Halaçoğlu
Doç. Dr. Tuncer Baykara
Prof. Dr. Metin Sözen
Dr. Zeki Sönmez
Doç. Dr. Yıldız Demiriz
Dr. Filiz Çağman
Sezer Tansuğ
FOTOĞRAF YÖNETMENİ
Gültekin Çizgen
YAYIN YÖNETMENİ YRD
Aziz Erhan
Gülsüm Cengiz
MONTAJ
Cengiz HASTÜRK
SEKRETERLER
Reyhan Kocaçınar
Sevinç Doğruman
Serap Tatu
GRAFİK DÜZEN
Engin Çevik
Bilge Durbaş
HARİTALAR
Engin Çevik
DİZİN
Reyhan Kocaçınar
FOTOĞRAFLAR
Gültekin Çizgen
ABC Ajansı
Vefa Ülkü
Alpay Pasinli
Oktay Belli
Veli Sevin
Mehmet Özsait
Turhan Birgili
Aydemir Gökgöz
Ekrem Tolunay
Zeki Sönmez
Yılmaz Kâini
Görsel Yayınlar A.Ş. arşivi
RENK AYRIMI VE FİLMLER
Sistem Çözüm
Atlas Klişe Ofset
Erta
Cem Film
Coşar Şilliler
DİZGİ
Pano Grafik Reklam Organizasyon
BASKI
Yazır Matbaacılık Kollektif Şirketi
CİLT
Yazır Ciltevi

scanfan



Sol üst: Yıldırım Bayezid Medresesi, Bursa. Sol orta: Yıldırım Bayezid Türbesi, Bursa. Sol alt: Kapıağası Medresesi. Amasya. Orta üst: Yeşil Türbe, Bursa. İç görünüş. Orta alt: Yeşil Türbe, Bursa. Plan (Çizim: N. Sönmez). Sağ üst: Yeşil Türbe, Bursa. Dış görünüş. Sağ alt: Mahmud Paşa Türbesi, İstanbul.

Türbesi'dir. Sekizgen gövdeli, iki kat pencereli, üstü kubbeyle örtülü bu yapının en ilginç yanı, dışarıda belirli bir düzeyden sonra başlayan taş duvar yüzeylerine lacivert ve firuze renkli çinilerin harçla yerleştirilmesidir. Selçuklu dönemi mozayik çinilerini anımsatan bu görünüş, sık rastlanır bir durum değildir.

Mahmud Paşa Türbesi'nin ardından verilebilecek diğer bir örnek Sultan 1. Selim'in Bayezid Camisi mihrap duvarı önüne yaptırdığı **Sultan 2. Bayezid Türbesi**'dir. Sekizgen gövdeli, üstü kubbeyle örtülü bu yapının önünde bir de revaklı giriş kısmı yer almaktadır.

İstanbul'da 1523 tarihli **Yavuz Sultan Selim Türbesi** de sekizgen gövdeli, üstü kubbeyle örtülü bir yapıdır. Kendi adıyla anılan caminin mihrap duvarı önünde bulunmaktadır.

Bütün bu örneklerin yanı sıra 16. yüzyılda artık belirli şemalar içinde kalınmış ve ancak Mimar Sinan bazı denemelerinde yeniliklere yönelmiştir.

HAMAMLAR

Osmanlı dönemi hamamlarının plan şemaları, sıcaklık ve halvet kısımları esas alınarak şu şekilde tiplendirilmektedir:

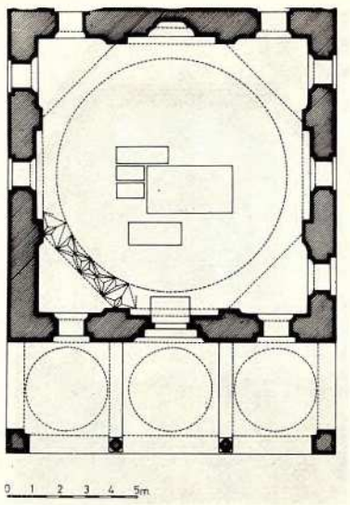
. Haçvarî dört eyvanlı ve kişi hücreli tip,
. Yıldızvarî sıcaklıklı tip,
. Kare bir sıcaklık etrafında sıralanan halvet hücreli tip,
. Çok kubbeli tip,
. Ortası kubbeli enine sıcaklıklı ve çifte halvetli tip,
. Soğukluk-sıcaklık ve halveti eş odalar halinde olan tip.

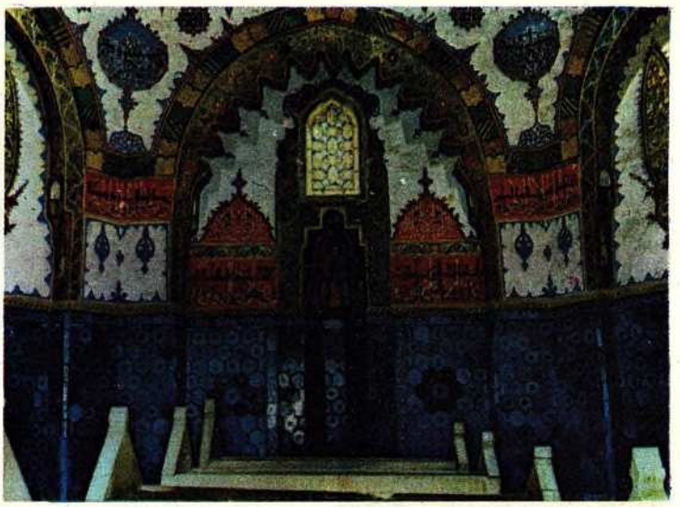
Bu tiplere uyan klasik dönem öncesi Osmanlı hamamlarından bazı örnekler vermek gerekirse, Osman Gazi döneminden Yenişehir'de **Saray Hamamı**, Orhan Gazi döneminde Bursa'da 1337 yılında yapılmış olması mümkün **Eski-Yeni Hamam, Orhan Gazi Hamamı**, Göynük'de **Süleyman Paşa Hamamı**, İzmit'de **Süleyman Paşa Hamamı**, İznik'de kazılar sonucu bulunan **Orhan Gazi Hamamı**, Bursa'da yapım süreci tartışılan **Eski Kaplıca** ve **Kükürtlü Kaplıca**, Sultan 1. Murad döneminden **Nalıncılar Hamamı**, Mudurnu'da ilginç bir örnek olan **Yıldırım Hamamı**, Yıldırım Bayezid döneminden Bergama'da **Debbağlar Hamamı**, Bursa'da **Demirtaş Hamamı**, Ezine'de **Sefer Şah Hamamı**, Çelebi Sultan Mehmed döneminden Bursa'da **Mahkeme/İbrahim Paşa Hamamı**, Merzifon'da **Çelebi Sultan Mehmed Hamamı**, Sultan 2. Murad döneminden Ankara'da **Karacabey Hamamı**, Bergama'da **Küplü Hamam**, Bursa'da **At Pazarı Hamamı, Emir Sultan Hamamı, Kaygun Hamam, Tavuk Pazarı Hamamı**, Edirne'de **Beylerbeyi Hamamı, Mihal Gazi Hamamı, Tahtakale Hamamı**, Gelibolu'da **Saruca Paşa Hamamı**, Fatih Sultan Mehmed döneminden Afyon'da **Gedik Ahmet Paşa Hamamı**, Bursa'da **Başçı İbrahim Hamamı, Çakır Ağa Hamamı**, İstanbul Eyüp'de **Çifte Hamam**, Sultanahmet çevresinde **İshak Paşa Hamamı**, Horhor'da bir süre önce yıktırılan **Murad Paşa Hamamı**, Kumkapı'da **Nişancı Hamamı**, Fatih'de **Çukur Hamam**, Mahmud Paşa'da **Mahmud Paşa Hamamı**, Gedikpaşa'da **Gedik Paşa Hamamı**, Tahtakale'de **Tahtakale Hamamı**, Sultan 2. Bayezid döneminden yine İstanbul'da **Bayezid Hamamı** mimari açıdan üzerinde durulması gereken yapılardır.

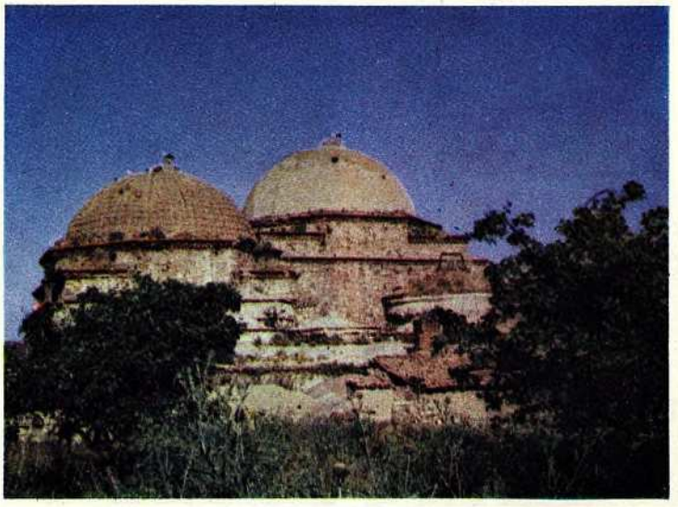
Yukarıda verilen şemalara uygun olarak gelişen bu örnekler Osmanlılar'ın hamam konusuna verdiği önemi yeterince açıklayacak niteliktedir. Özellikle alçı işçiliğinin yoğun biçimde kullanıldığı hamamlarda dikkati çeken bir diğer nokta da birbirinden değişik örtü sistemlerinin bulunmasıdır. İlk örneklerden itibaren örtü sistemine geçiş ve örtü elemanları, hareketli bir iç mimari ortamın yaratılmasına yol açmıştır.

scanfan

Sol Üst: Yıldırım Bayezid Türbesi, Bursa. Plan (Çizim: N.Sönmez). Sol alt: Çandarlı Halil Hayreddin Paşa Türbesi, İznik. Sağ üst: Cem Sultan Türbesi, Bursa. İç görünüş. Sağ alt: Koza Hanı, Bursa. Yan sayfa sol üst: Cem Sultan Türbesi, Bursa. Plan (Çizim: M.Sözen). Üst orta: Geyve Hanı, Bursa. Plan (Çizim: N.Sönmez). Sağ alt: Geyve Hanı, Bursa. Sağ üst: İpek Hanı, Bursa. Plan (Çizim:N.Sönmez). Sol orta: İpek Hanı, Bursa. Sol alt: Yeni Kaplıca, Bursa.







HANLAR VE KERVANSARAYLAR

Yollarda, belirli noktalarda karşımıza çıkan kervansaray ve hanların yanı sıra, Osmanlılar'da yerleşme merkezlerinin ticaretle ilgili bölgelerinde veya önemli külliyelerin içinde yer alan hanlara da sık rastlanmaktadır. İlk örnekler içinde Orhan Gazi döneminden kalma Bursa'daki **Emir Hanı,** kentin merkezinde iki katlı bir yapı olarak dikkati çekmektedir. İş merkezinde yer alan hanın iki katında da revaklar ve arkalarında han odaları bulunmakta, Selçuklular'ın yollarda karşımıza çıkan hanlarından ayrılmaktadır. Bu yapıya karşılık Apolyont Gölü kenarında Uluabat'da bulunan **Issız Han,** Selçuklu kervansaraylarının etkilerini sürdüren sayılı örneklerden birisidir. 1394 yılından, Yıldırım Bayezid döneminden kalan bu hanın beşik tonozlu bir giriş kısmı ve iki yanda odaları bulunmaktadır. Yapıda dikkati çeken bir nokta da orta nefte yer alan iki ocaktır. Dört sütuna dayanan bacalarıyla bu ocaklar, hanın ısıtma sistemini açıklamaktadır. Avlusu bulunmayan ve geleneksel özellikleri bütünüyle yansıtan bu örneğin ardından, Çelebi Sultan Mehmed döneminden kalma Bursa'nın içindeki **Geyve Hanı** ile **İpek Han** gelmektedir. Geyve Hanı'nın planı diğer kent içi hanlarının genel şemasını tekrarlamakta, ortadaki avluya açılan ve ayaklara oturan iki katlı revaklar, gerisinde yer alan han odalarından oluşmaktadır. Kent içinde yapılmış hanlarla, yollar üzerinde yapılmış hanlar arasında bazı ayrılıklar vardır. Bilecik/Gölpazarı'nda 1418 tarihli **Mihal Bey Hanı**'nda bu durum somutlaşmaktadır. Kent içi hanlarından ayrı olarak bütün yapı bir giriş, arkasında uzun beşik tonozlu kısımdan ibarettir. 1432 yılında Sultan 2. Murad döneminde yapılmış olan Bergama'daki **Taş Han**'da daha değişik bir plan uygulanmış, üç yandan avluyu çeviren revakların arkasına han odaları alınmış ve girişin karşısına da boydan boya bir beşik tonuzlu kısımdan oluşan ahır yerleştirilmiştir. Ahır kısmının dışarıyla ilişkisi ayrıca kurulmuştur.

Bursa'da kent içinde yer alan hanların önemli örneklerinden birisi Fatih döneminden kalma **Mahmut Paşa/Fidan Hanı**'dır. İki katlı hanın avlusunun ortasındaki havuzun üstünde fevkani bir mescit bulunmaktadır. Osmanlı hanları için bu durum önemli bir farklılıktır ve bize Selçuklu kervansaraylarının köşk mescitlerini anımsatmaktadır. Yapı günümüzde özgün biçiminden çok şey yitirmiştir.

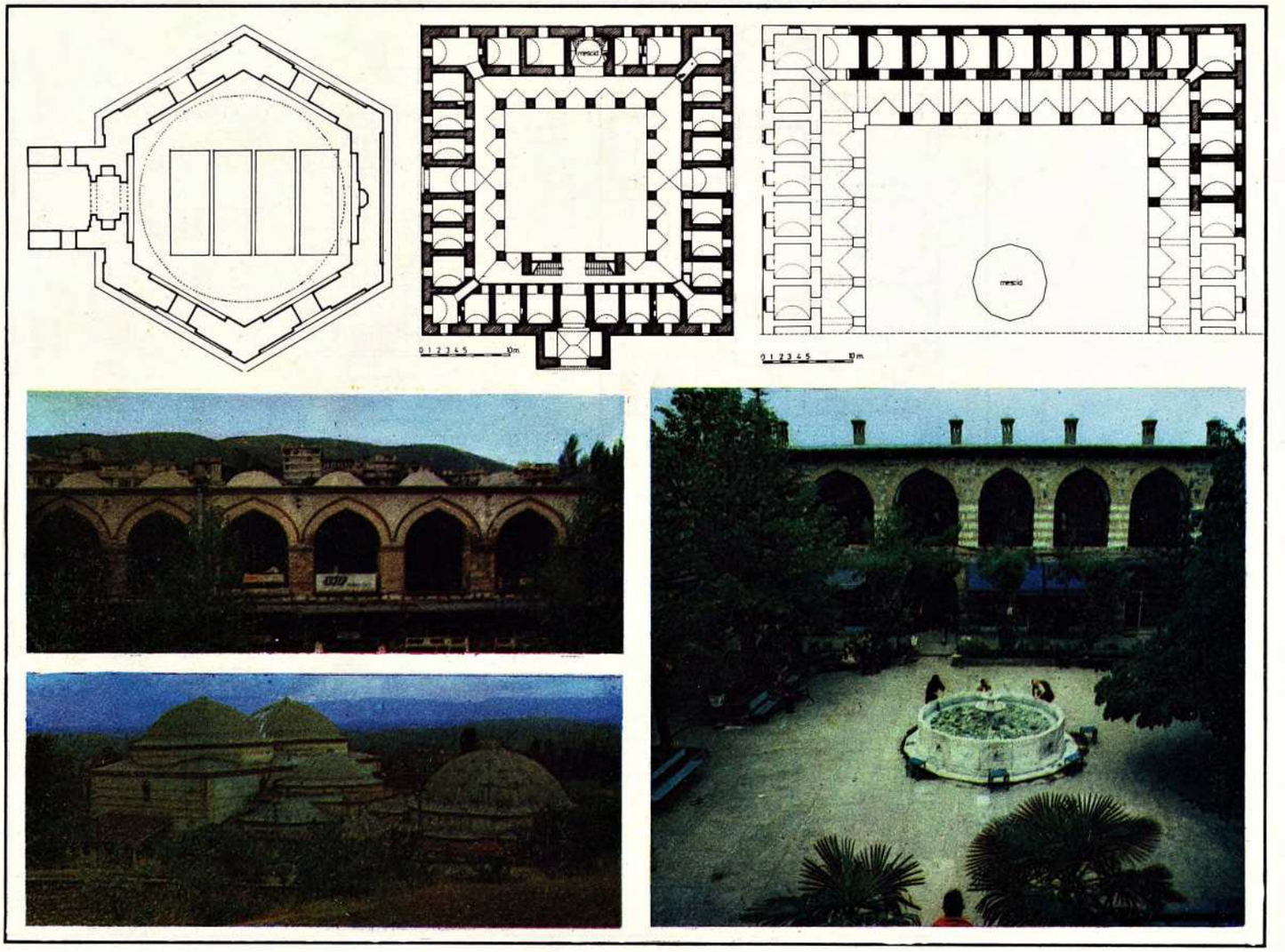
Fatih döneminden kalma diğer hanlar arasında 1463 tarihli Çanakkale/Çardak'da, enine tek hacimden oluşan **Yakup Bey Hanı**, İstanbul'da ünlü Fatih Külliyesi'nin güneydoğu köşesine yerleştirilmiş ince uzun tek bir mekandan ibaret ve büyük bir bölümü yıkılan **Fatih Külliyesi Kervansarayı**'ndan sözedilebilir. İstanbu'da Atik Ali Paşa Külliyesi'nin içinde yer aldığı anlaşılan ve bugün ayakta olmayan **Elçi Hanı** büyük önem taşıyordu. Yapı 1880 yılında ortadan kaldırılmıştır.

İstanbul'un dışında ve Anadolu'nun değişik yerlerinde karşılaşılan klasik dönem öncesi Osmanlı hanları içinde 1527 yılında yaptırılan Diyarbakır **Hüsrev Paşa/Deliller Hanı,** kentin içindeki iki önemli handan birisidir. Ortada havuzu, avluyu dört yandan çeviren iki katlı revakları, arkalarında han odalarıyla bu birinci bölüm dışında hanın güney kısmında bir de ahır bulunmaktadır. Beş bölümlü ahır kısmı ayaklara oturan beşik tonozlarla örtülüdür ve tek katlıdır.

DİĞER YAPILAR

Önemli tarihi kentlerin ticaret merkezlerinde karşılaşılan yapılardan bir bölümü de bedesten ve çarşılardır. Türk çarşılarının çekirdeğini, yangınlardan korunmak için genellikle taştan yapılmış bedestenler oluşturur. Ahşap dükkân-

scanfan



lardan oluşan çarşılar ise bedesten çevresinde yer alırdı. İçinde değerli malların korunduğu, alınıp satıldığı bedestenler, Osmanlı kentlerinde belirli sınırlar içinde yapılmışlardır. Erken Osmanlı döneminde karşılaşılan bedestenlerin büyük bir çoğunluğunda dışta dükkânlar yer almakta, içte ise ayaklara oturan kubbelerden oluşan bölüm bulunmaktadır. Bedestenleri birbirinden ayıran genellikle kubbe sayılarıdır. Bu tür yapılar içinde 20 kubbesiyle **İstanbul Sandal Bedesteni** en anıtsal örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Ankara, Bayburt, Beyşehir, Bursa, Edirne, Filibe, Gelibolu, Kastamonu, Kayseri, Saraybosna, Selanik, Serez, Tekirdağ, Tire, Tokat, Trabzon, Vezirköprü gibi Osmanlı yerleşme merkezlerinde örneklerine rastladığımız bedestenler ilginç gelişmelere tanıklık etmektedirler.

Klasik öncesi Osmanlı dönemine ait köprülere değinmek gerektiğinde öncelikle şu örnekler sıralanabilir. Bursa'da Mudanya yolu üzerinde Orhan Bey döneminde yapılan **Nilüfer Hatun Köprüsü**, Trakya'da 174 gözlü ve Sultan 2. Murad döneminde 1443 yılında yapılan ünlü **Uzunköprü**, Edirne'de 1488 yılında yapılan ve ünlü Bayezid Külliyesi'ni kente bağlayan **Bayezid Köprüsü** en tanınmış örneklerdir.

Oldukça değişik özellikler taşıyan Osmanlı taş köprülerinin önemli bir yanı, daha sonra Mimar Sinan tarafından yorumlanıp ilginç örneklere konu olmasıdır. Gerçekten de Anadolu'da Artuklu köprülerinden başlayarak, değişik biçimler içinde zengin bir gelişmeye konu olan köprüler, anıtsal niteliklere 16. yüzyılda tekrar kavuşacaklardır.

Osmanlı döneminde onarılmış, genişletilmiş veya tümüyle yeniden yapılmış kaleler içinde de özgün örnekler bulunmaktadır. Yıldırım Bayezid döneminde 1394/1395 yılında yaptırılan İstanbul'daki **Anadoluhisarı**, Fatih Sultan Mehmed döneminden **Çanakkalehisarı**, 1452 tarihli İstanbul **Rumelihisarı** ve 1455 tarihli **Yedikule** gibi örnekler gözden geçirilirse, Osmanlılar'ın bu alana getirdikleri daha iyi anlaşılır.

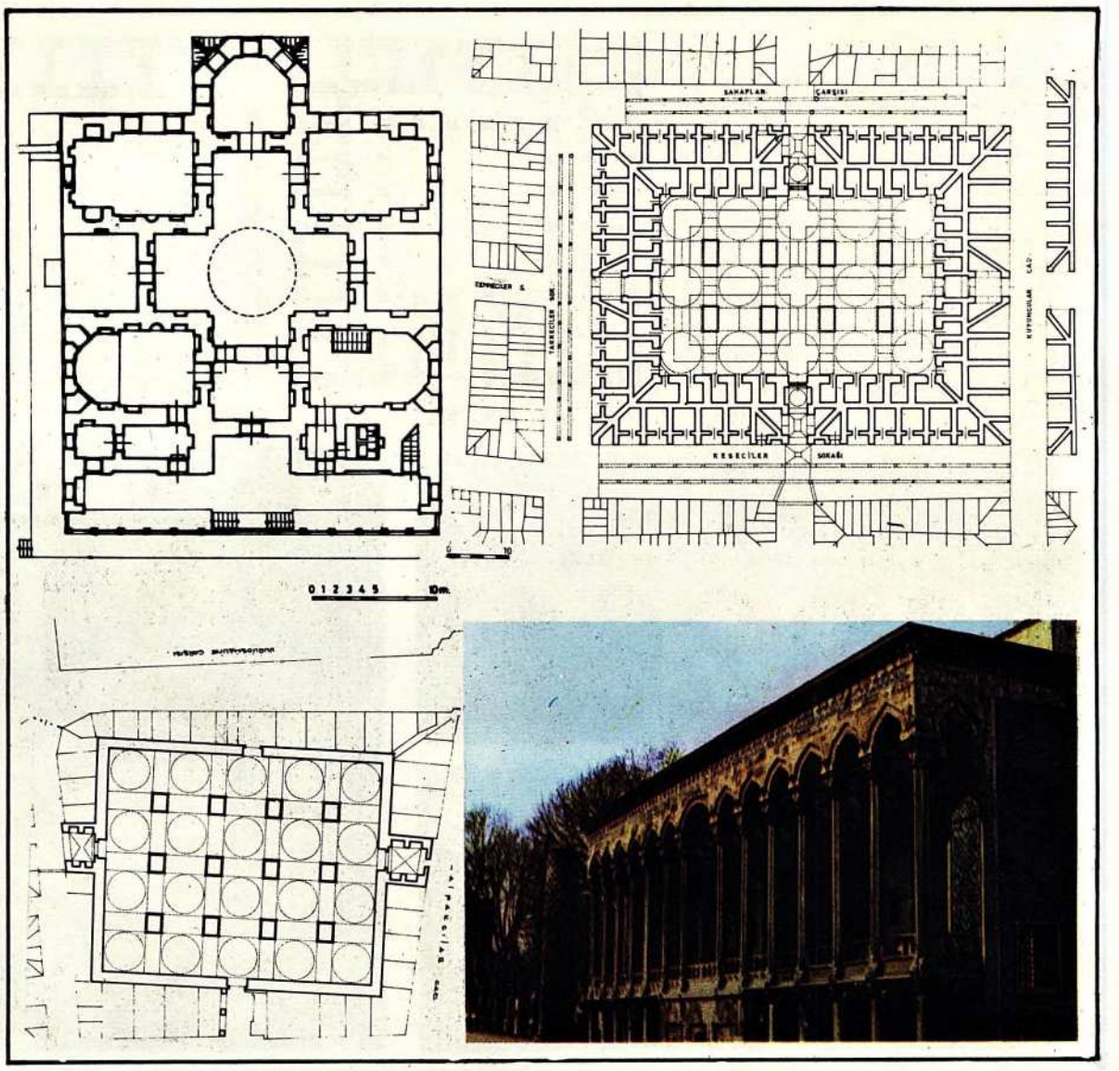
Bu bölümde son olarak Osmanlı saray ve köşklerine değinmek gerekirse, bugün yıkılmış olan **Manisa Sarayı** bir yana, Sultan 1.Murad döneminde yapımına başlanan **Edirne Eski Saray**'dan günümüze fazla bir şey kalmamıştır. Ancak Fatih döneminden Edirne Sarayiçi'nde bazı kalıntılar bulunmaktadır. Bu dönemden **Akağalar Kapısı, Cihannüma Kasrı, Kum Kasrı, Kum Kasrı Hamamı** ve mutfakların varlığını biliyoruz.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u almasından sonra yapılan ilk saray **Bayezid'deki Eski Saray**'dır. Bugün mimari kalıntılarına rastlayamadığımız bu sarayda Fatih'in 1454-1478 yılları arasında kaldığı bilinmektedir. Fatih'in İstanbul'un en ilginç noktasında, Marmara ve Boğaz'a egemen yerindeki Sarayburnu'nda yaptırdığı **Topkapı Sarayı** birun, enderun ve harem olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Geniş bahçeler içindeki yapılardan oluşan ve surlarla çevrili bulunan bu sarayın bir benzeri daha önce adından söz ettiğimiz Edirne'deki Eski Saray'dır. Topkapı Sarayı'nın dahil olduğu çevre içinde ve bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzesi karşısında bulunan **Çinili Köşk**de, Fatih döneminden kalan diğer önemli bir yapıdır. 1473 yılında yapılmış olan bu köşk, haçvari planlı, eyvanlı ve hareketli bir örtü sistemine sahiptir. Yapının zengin çini bezemeleri, Fatih döneminde İran ile ilişkilerin güçlü olduğuna işaret etmektedir.

5. MİMAR SİNAN VE OSMANLI MİMARİSİNİN KLASİK ÇAĞI

16. yüzyılın ortalarına doğru Osmanlı İmparatorluğu artık bulunduğu çağın en büyük imparatorluklarından biri, belki de en büyüğü olma yolundaydı. Siyasal açıdan bu hızlı büyümenin yanı sıra, başta mimari olmak üzere her dalda yeni atılımlar imparatorluğun varlığını yaşatacak niteliklere

scanfan



Sağ üst: Eski Bedesten, Istanbul. Plan (Çizim: M.Sözen). Sağ alt: Çinili Köşk, İstanbul. Sol üst: Çinili Köşk, İstanbul. Plan. Sol alt: Sandal Bedesteni, İstanbul. Plan (Çizim: M.Sözen).

bürünmeye başlamıştı. Özellikle mimari alanda birbirini izleyen anıtsal nitelikte yapılar gözden geçirildiğinde hemen ilk anda Osmanlı sultanlarının etkinliği ortaya çıkmaktadır. Sultanlar, imparatorluğun büyüklüğüne uygun, onu mimari alanda simgeleştirecek özelliklerle yüklü eserlerin yapımına önayak olmuşlardır. Bu simgesel nitelikteki eserlerle, özellikle camilerle, sultanlar bir yandan Tanrıya bağlılıklarını belirtirken, diğer yandan kendi varlıklarının da duyurulmasına yol açıyorlardı. Birçok yapıda, o yapıyı yaptıran sultanın varlığının yapıyla eşdeşleşmesi boşuna değildir. Sultanların dışında dönemin ileri gelenleri de sultanların yolunu izlediler. Başta dinsel isteklerin simgesi cami olmak üzere, değişik işlevli yapıların, bunlara bağımlı, bağımsız diğer sanatların, bu yüzyılda doruk noktasına ulaşmasına olanak sağladılar. Gerçekten yalnız mimaride değil, çini, maden , cam eşya, hat, tezhip, minyatür vb. sanatlar gözden geçirildiğinde benzer tutumlarla karşılaşılır. Bu, imparatorluğun üst düzeyindeki kişilerin desteğinde ve öncülüğünde gelişse de, imparatorlukta değişik sanat kollarında üretilenler kısa zamanda toplumun malı kılınmaya çalışılmıştır. Konusunu ettiğimiz mimari, bu alanda açık örneklemeye olanak sağlamaktadır. Değişik işlevli yapılara baktığımızda bunların toplumun isteklerine yanıt verecek düzende planlandığı ve uygulandığı görülür. Özellikle büyük külliyelerde caminin çevresinde eğitim, konaklama, sağlıkla ilgili yapıların oluşturulması, bu konuda tanıklık etmektedir.

16. yüzyılda Osmanlı toplumunda yalnız dinin isteklerine yanıt verilmemiş, günlük yaşamın bütün gereksinmeleri gerçekçi bir açıdan ele alınmaya çalışılmıştır. Gerçekten mimaride strüktürel ve işlevsel sınırlar içinde kalınmış, bunlara bağlı olarak geliştirilen diğer bezeme sanatlarında da hiçbir abartmaya olanak verilmemiştir. Osmanlı mimar ve ustaları özellikle işlevsel isteklerin üzerinde durmuşlar, Selçuklu ve Beylikler döneminde gözlediğimiz büyük bir titizlikle ortaya konan bezeme işçiliğinden uzak durmuşlar, onu yalınlaştırmışlardır.Bu yalnız mimaride karşılaşılan bir durum değildir. 16. yüzyıl minyatür resmi kısaca gözden geçirilirse, Osmanlı minyatürlerinin ne denli gerçeklere yaslanma eğilimi içinde olduğu açıkça görülür. Bu bir bakıma karşımıza Osmanlı dünya görüşü olarak çıkmakta, gerçekçi tutumu her yerde geçerli kılmaya yönelmektedir.

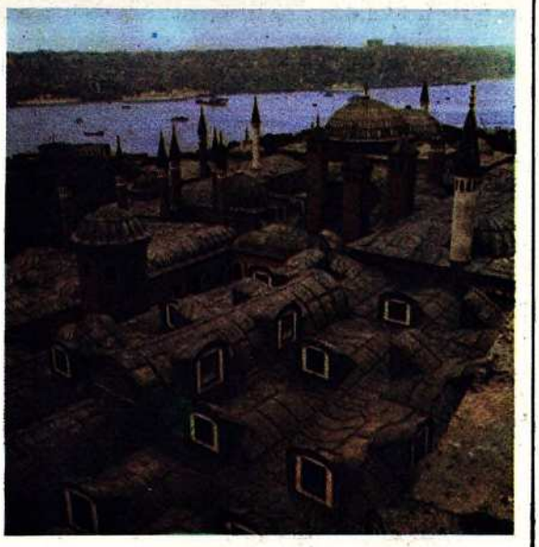
Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u alması, imparatorluğun yeni boyutlara ulaşmasıyla doğu-batı dünyası bir noktada kesişmiş ve yeni bir imparatorluk bilinci doğmaya başlamıştır. Bu durum kültür ve sanata da yansımış, artık yalnız doğu kaynaklarıyla beslenmekle yetinilmemiştir. Başkentten üretilen her türlü yenilik, imparatorluğun uzanabildiği noktalara dek götürülmeye çalışılmıştır.

Böyle merkezi bir sistemin varlığını kanıtlayan, yalnız bugün ayakta olan eserler ve diğer sanat ürünleri değildir. Osmanlı kaynakları araştırıldığında, saray çevresinde Hassa Mimarları Örgütü başta mimarlık olmak üzere hemen hemen bütün sanat kollarının belirli örgütler içine alındığı, buradaki gelişmelerin, imparatorluğun dört bir yanında uygulamaya konulduğu görülmektedir. Bu büyük örgütlenme ve merkezi sistemin içinde, üzerinde duracağımız Klasik Osmanlı Mimarisi ve Mimar Sinan dönemini açıklamak bir anlamda kolaylaşmaktadır.

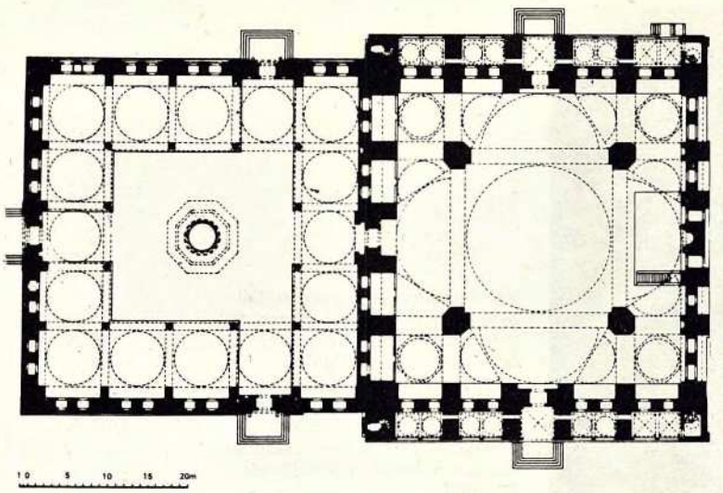
16. yüzyıl Osmanlı mimarisinin evrensel boyutlara ulaşmasında, yarım yüzyıllık mimari eylemleri yöneterek büyük pay sahibi olan ve Türk halkının gözünde kutsallaşan Mimar Sinan'ın yaşamına ve yetiştiği ortama kısaca göz atalım. Böylece Mimar Sinan ile birlikte bir dönemin mimarisi de genel çizgileriyle belirlenmiş olacaktır.

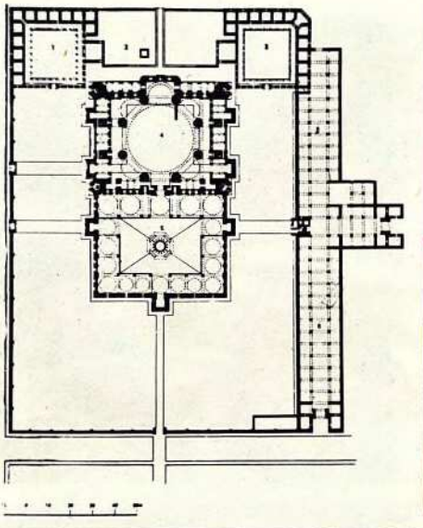
scanfan

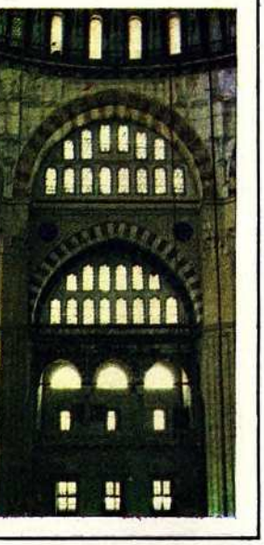
Sol: Kapalıçarşı ve çevresi. Sol orta üst: Eski Kaplıca, Bursa. Sol orta alt: Topkapı Sarayı, İstanbul. Sol alt: Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi, İstanbul. Sağ üst: Rumelihisarı, İstanbul. Sağ orta: Topkapı Sarayı, Harem bölümü, İstanbul. Sağ alt: Süleymaniye Külliyesi, İstanbul.



scanfan







MİMAR KOCA SİNAN

Sinan'ın yaşamının öğrenilmesinde yararlı olan belgeler arasında çağdaşı Mustafa Saî Çelebi'nin onu ve çalışmalarını konu alan eserleri, bunlara paralel anonim yazmalar, kendi vakfiyesi ve mimarbaşı olduğu dönemin resmi yazışmaları bulunmaktadır. Mustafa Saî'nin eserleri **Tezkeret-ül Ebniye** ve **Tezkeret-ül Bünyan** adlarını taşımaktadır. Tezkeret-ül Ebniye'de bilgiler Sinan'ın ağzından verildiği için eserin onun tarafından yazıldığı ileri sürülmüştür. Ancak içerdiği yanlışlar Sinan'ın ölümünden sonra Mustafa Saî'nin yazdığı kanısını uyandırmaktadır. Yazarının adı bilinmeyen ve yine Sinan'ın ağzından yazılmış olan **Tuhfet-ül Mimarin**'in de Mustafa Saî'nın ya da Asarî'nin eseri olabileceği ileri sürülmektedir. Ayrıca bunun müsveddesi olan **Risalet-ül Mimariye** ve bir de **Adsız Risale** elde bulunmaktadır.

Bunlardan elde edilen bilgilere göre Sinan, Yavuz Selim yönetimi sırasında devşirilmiş, devşirmelerin yetiştirilme kurallarına uygun olarak önce taşra hizmetine gönderilmiş, sonra acemioğlanlar ocağına alınmıştır. Daha sonra da Kanuni Süleyman'ın ilk seferine yeniçeri olarak katılıp 1521 yılında Belgrad'a gitmişttir. Devşirme işlemi o çağda 8 ile 20 yaşlar arasındaki Hıristiyan çocuklar içinden yapılmaktaydı. Eğer Sinan, türbesinin yazıtında Mustafa Saî'nin belirttiği gibi hicrî 996'da, 100 yaşını aşmış olarak ölmüşse, doğum tarihinin yaklaşık olarak -bundan 100 hicri yıl çıkarılarak elde edilen- h. 886/m.,1492'ye rastlaması gerekir. Buna göre Yavuz Selim'in tahta çıktığı yıl yani 1512'de 20 yaşlarındayken devşirilmiş olması mümkündür. Tuhfet-ul Mimarin'de Karaman Vilayeti ve diğer Osmanlı kentlerinden devşirilenler arasında devlet kapısına geldiği belirtilmekte, adından Kayserili Sinan diye sözedilmektedir. 1573 ve 1587 tarihli padişah buyruklarında Sinan'ın eskiden Kayseri'nin Ağırnas köyünde oturduğu belirtilmektedir. Ayrıca 1586'ya tarihlendirilen vakfiyesinde, bu köyde bir çeşme yaptırdığı görülmektedir. Yine aynı vakfiyeye göre Kayseri'den bazı yakınlarını ve kardeşini İstanbul'a getirtmiştir. Bütün bu bilgilerden Sinan'ın doğum yerinin Kayseri'nin Ağırnas köyü olduğu anlaşılmaktadır.

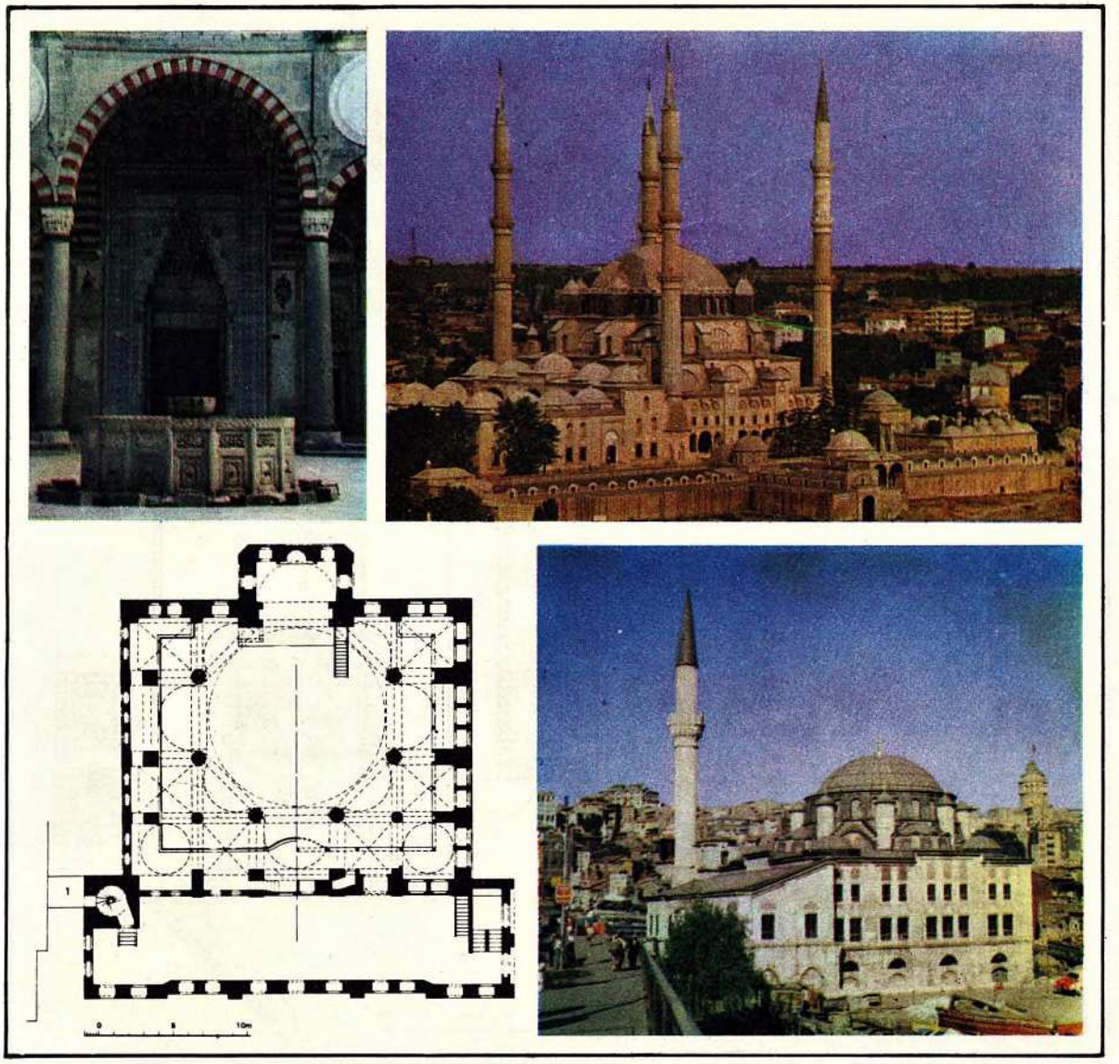
Sinan, en erken 1512'de devşirilmiş olabileceğine ve yazılı metinlerden 1521'de Belgrad seferine katıldığı anlaşıldığına göre, taşra hizmeti ve acemioğlanlık dönemi en çok 9 yıl sürmüş olabilir. Bu duruma göre, alışılmıştan daha kısa bir sürede yeniçeri ocağına alınmıştır. Nedeni, büyük olasılıkla, Yavuz Selim'in doğu savaşlarındaki kayıplar sonunda ocakta çok yer açılmasıdır.

Sinan bundan sonra, 1522 Haziranından 1523 Ocağına kadar süren Rodos seferinde bulunmuştur. 1526'daki Mohaç seferine katılmadan önce atlı sekban, sonra da yayabaşı rütbesine yükselmiş ve 1529'dan önce zemberekçibaşı oluşmuştur. Bu tarihte Viyana ardından 1534 ve 1535 yılları süresince Irak seferlerine katılmış, bu kez de hasekiliğe yükselmiştir. Ordunun Irak seferi sırasında Tebriz, Bağdat, Diyarbakır ve Halep'e gittiği, buralarda konakladığı bilinmektedir. Sinan 1537'de Korfu ve Puglia'ya gidip Boğdan seferinde de bulunduktan sonra 1538'de, Acem Ali'den boşalan mimarbaşılığa atanmıştır.

Birdenbire yeniçerilikten mimarbaşılığa geçebildiğine göre, Sinan'ın daha önce kendisini bu alanda tanıtmış olduğunu kabul etmek gerekiyor. Belgeler onun, ordunun Van Gölü'nü geçmesi için gemiler yaptığını, Boğdan seferinde Lütfü Paşa tarafından padişaha övücü sözlerle tanıtılmasından sonra Prut Irmağı üstünde, yıkılanın yerine 13 gün içinde yeni bir köprü yaptığını aktarmaktadır.

Sinan'ın mimarlık alanında nasıl yetiştiği ya da kendini nasıl

scanfan



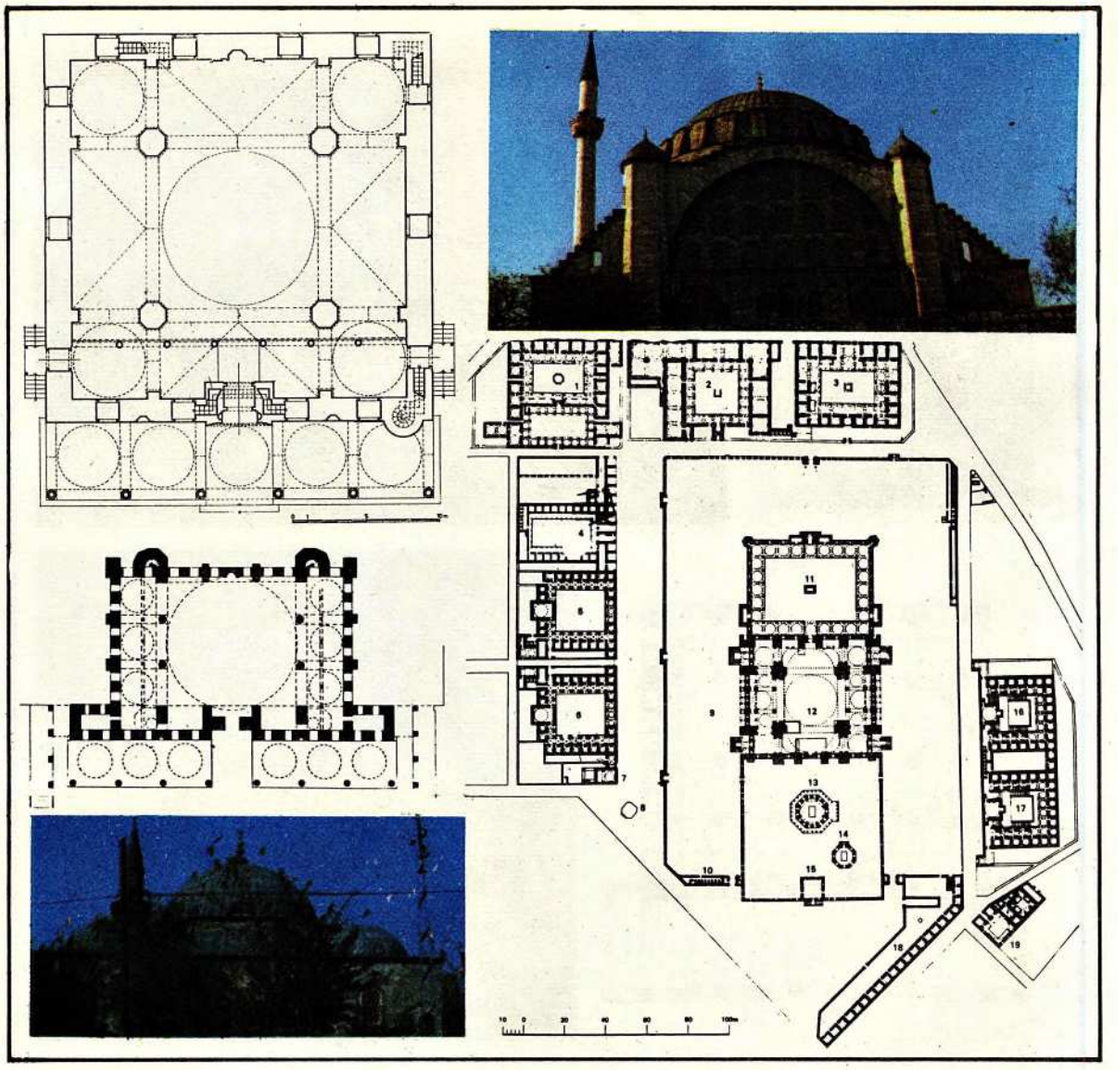
Sağ üst: Selimiye Camisi, Edirne. Sol üst: Selimiye Camisi, Edirne. Şadırvan ve giriş bölümü. Sağ alt: Azapkapı Sokullu Mehmed Paşa Camisi, İstanbul. Sol alt: Azapkapı Sokullu Mehmed Paşa Camisi, İstanbul. Plan. Yan sayfa sol üst:Şehzade Camisi, İstanbul. Plan. Sol alt: Şehzade Camisi ve yakın çevresi, İstanbul. Sağ üst: Şehzade Camisi, İstanbul. Alt orta: Selimiye Camisi, Edirne. Plan. Alt sağ: Selimiye Camisi, Edirne. İç görünüş.

yetiştirdiği konusuna birkaç yönden yaklaşılabilir. O çağın yaratıcı öğeleri sınırlı yalın planlı yapıları, benzerlerinin tekrarı yoluyla oluşuyordu. Biçim ve boyutların tekdüzeliği içinde başarı derecesinin ustaların yetenekleri oranında değiştiği, ancak yenilik aranmadığı sürece pek fazla bilgiye gereksinme olmadığı söylenebilir. Bu arada Sinan'ın katıldığı seferlerle Doğu ve Batının değişik kentlerine gitmesi, görgüsünü arttırma olanağı sağlamıştır. Buralardaki örnekleri incelemiş, gördüklerini deneyleriyle birleştirmiş olmalıdır. Bu koşullar içinde Sinan'ın hızlı bir öğrenme döneminden geçtiği, gözlemleri yoluyla sağlam bir oran duygusu edindiği söylenebilir. Zaten öğrenme ve deneme isteğinin, yaşamının sonuna kadar sönmemiş olduğu açıktır.

Bu arada Sinan'ın bu birleşim ve yaratıcılık çabasını günlük uğraşı ve dertlerden uzakta sürdürmediğini de belirtmek yerinde olacaktır. Yapılarının tasarımı yanında, bunların gerçekleştirilmesi için gerekli organizasyonu hazırlamak ve yürütmekle de yükümlüydü. Bunun da ötesinde mimarbaşının, bütün bayındırlık işlerini yürüten bir örgütün yöneticisi olduğu söylenebilir. Kuruluş tarihi kesin olmamakla birlikte bu Hassa Mimarlar Ocağı örgütünün üst kademesinde su nazırı, ikinci mimar, kireççibaşı, ambarbaşı ve tamiratbaşı gibi görevlilerin yer aldığı bilinmektedir. Bu duruma göre Sinan kendi sınırlı yaratma sorunlarının dünyasına kapanmış bir kişi olmaktan çok, geniş yapım eylemlerinin baş sorumlusu olarak görülmektedir. Sırasında nitelikli işçilerin bulunması, bunların ücretleri, malzemenin sağlanması ile de ilgilenmek zorunda kalmıştır. Bir yanda yapılarını yaptığı kişilerin ayrıntılara inen isteklerini yanıtlamış, öte yanda gene mimarbaşının sorumluluğuna giren önlemlerle uğraşmıştır. Çağlar boyunca, İstanbul'un baş dertlerinden biri olan yangına karşı, ev bacalarını gerektiği gibi yapan yetenekli ustaların bulunmasıyla ilgilenmiştir. Kentin nüfusunun, kamunun kullandığı yapı sayısının artmasıyla büyüyen su sorunu, onu sürekli biçimde oyalamıştır.

Sinan'ın yapılarının saptanmasında Mustafa Saî'nin tezkereleri ile anonim yazmalardan yararlanılmaktadır. Ancak bu yapıtların listeleri karşılaştırıldığında aralarında farklar olduğu, aynı eserin değişik yazmalarının birbirini tutmadığı görülmektedir. Birinde gösterilen bir yapı, ötekinde geçmemekte, başka bir yerde gösterilmekte ya da başka bir adla verilmektedir. Adsız Risale'de yalnız hamamlar listesi vardır. Bunlardan Sinan'ın yaptığı yapılar hakkında kabaca bir bilgi edinilmekte, güven verici bir kesinlik bulunamamaktadır. Eldeki belgelere göre Sinan'ın yapılarının sayısı 360'ı aşmaktadır. Bunlar camiler, mescitler, türbeler, medreseler, darülkurralar ve mektepler, imaretler, darüşşifalar, su kemerleri, köprüler, kervansaraylar, saraylar, köşkler, mahzenler, hamamlar olarak gruplandırılmaktadır. Hepsi 50 yılı biraz aşan bir süre içinde yapılmıştır. Bunların 280'den fazlası İstanbul'un yakın çevresi ve Trakya'da bulunmaktadır. Ancak aralarında Halep'te, Hicaz'da bulunanlar da vardır. İstanbul ve yakınında bulunan yapıların genellikle Sinan'ın denetimi altında yapıldığı kabul edilebilir. Uzak bölgelerde yapılanların hepsinin başında bulunduğu ise kolayca öne sürülebilecek bir görüş değildir. Zaten aynı yıllarda birkaç yapının birbirinden oldukça uzak yerlerde yapıldığı ve günün ulaşım koşulları göz önüne alınırsa bu olanaksızdır. Örneğin üzerindeki yazıtta bitiş tarihi olarak 1562/1563 yılı verilen Erzurum Lala Mustafa Paşa Camisi'nin yapımının sürmüş olabileceği 1560-1562 arasında Sinan İstanbul'da Rüstem Paşa, Odabaşı, Ferruh Kethüda camilerini, Semiz Ali Paşa'nın Edirne'deki arasta ve kervansarayını, Babaeski'de cami ve medresesini de

scanfan



Sol üst: Lala Mustafa Paşa Camisi, Erzurum. Plan (Çizim: M.Sözen). Sol orta: Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi, İstanbul. Plan. Sol alt: Lala Mustafa Paşa Camisi, Erzurum. Sağ üst: Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi, İstanbul. Sağ alt: Süleymaniye Camisi, İstanbul. Plan. Yan sayfa sol üst: Süleymaniye Külliyesi Medreseleri, İstanbul. Sol alt: Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi Medreseleri, İstanbul. Sağ üst: Haseki/Ayasofya Hamamı, İstanbul. Plan. Sağ orta: Haseki/Ayasofya Hamamı, İstanbul.Sağ alt: Çemberlitaş Hamamı, İstanbul.

yaptırıyordu. 1567 dolaylarında Van'da Hüsrev Paşa Camisi'nin yapımı sürdürülürken, Büyükçekmece'de Sultan Süleyman Kervansarayı ve köprüsünü bitirmek için uğraşıyordu. Benzer örnekler çoğaltılabilir. Bu yapıları Sinan'a bağlamak isteyince, İstanbul'da tasarlandıklarını, yerine gönderilen ya da orada bulunan mimar ve ustalar tarafından uygulandıklarını kabul etmek gerekmektedir.

Adı geçen kaynak eserlerin listelerine -yapım tarihleri göz önüne alındığında- Sinan'a ait olmaları olanak dışı görülen yapılar da alınmıştır. Bunları ya yazarların dikkatsizliklerine bağlamak ya da başka nedenler aramak gerekir. Adı geçen yapılar içinde, yapım tarihlerinin erkenliği yüzünden Sinan'ın tasarlamış olduğuna inanılmayacak olanlar vardır.

Bu yapılardan birisi İstanbul Yavuz Sultan Selim Camisi'dir. Tuhfet-ül Mimarin'in giriş bölümünde, Sinan'ın yapmadığı açık olarak belirtilmekteyse de, aynı yapıtın liste bölümünde hem caminin, hem de medresenin adı verilmektedir. Caminin Yavuz Selim döneminde yapılmadığı bilinmektedir. Tarihler, yapının temelinin Kanuni Belgrad seferine çıkmadan önce 1521 Mayısında atıldığını, Kanuni Rodos seferinden dönmeden önce, 1522 yılı sonunda bitirilmiş olduğunu aktarmaktadır. 1521'de Sinan henüz Yeniçeri ocağına alınmıştı, bu yapıyı tasarlaması söz konusu olamaz. Ordu, Sinan'ın da katıldığı Belgrad seferinden 1521 yılı Ekim ayında dönmüş, 1522 Haziranında Rodos seferine çıkmıştır.

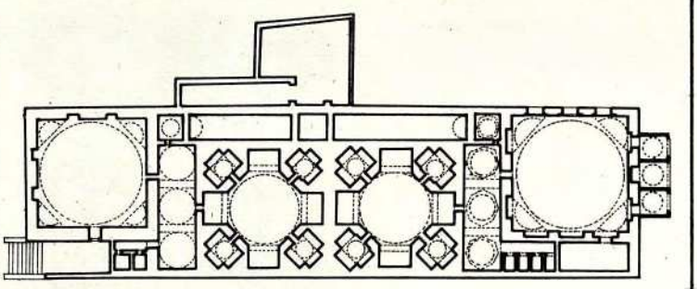
Sürekli tartışmalara konu olan bir başka yapılar topluluğu, Gebze'deki Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'dir. Cami ve medresenin kapıları üzerindeki yazıtlar 1523-1524 tarihini taşımaktadır. Tuhfet-ül Mimarin'de külliyenin camisi, imareti, medresesi ve türbesi belirtilmektedir. Tezkeret-ül Ebniye ve Tezkeret-ül Bünyan'da ise yalnız cami, imaret ve medresenin adı geçmekte, türbeye değinilmemektedir. Bilindiği gibi külliyede bu yapıların yanı sıra bir tekkeyle bir kervansaray da bulunmaktadır. Yavuz Sultan Selim Camisi'nde de belirttiğimiz gibi Mimar Sinan 1521 Belgrad, 1522 Rodos seferine katıldığına göre cami ve medresenin tasarımında çalışmış olması ihtimali zayıftır. Bu iki yapının yazıtları 1523/1524 tarihleri taşıdığına göre, geriye türbe ve imaret kalmaktadır. Bu durumda külliyenin tamamlanması belirli bir zaman süreci içinde olmuşsa, bunda Mimar Sinan'ın katkısı bulunabilir. Yalnız tümünün tasarım ve uygulamasını yürüttüğünü tezkerelerin ışığında kabul etmek oldukça güçtür.

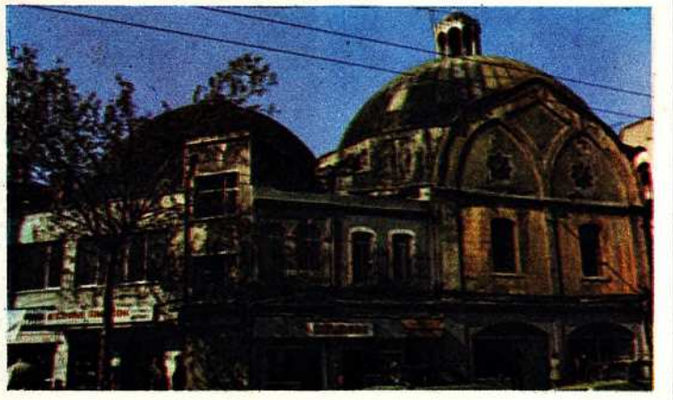
Mimar Sinan'ın yaşamı ve yoğun uygulamaları konusunda yukarıda yaptığımız açıklamaların ışığında; üzerinde kısaca duracağımız eserlerine Klasik Osmanlı döneminin ürünleri olarak bakacak, belirgin noktaları vurgulayıp fazla ayrıntıya girmeyeceğiz. Başlıbaşına geniş boyutlar içinde incelenecek nitelikler taşıyan külliyelerin özelliklerine, cami ve mescitleri ele alırken değineceğiz.

CAMİLER VE MESCİTLER

Sinan'a ait camiler içinde verebileceğimiz ilk örneklerden birisi, 1535-1537 yılları arasında yapılmış, tek kubbeli bir cami, medrese, zikir yeri ve hamamdan oluşan **Diyarbakır Ali Paşa Külliyesi**'dir. Bölgesel malzemenin ve özelliklerin varlığını duyurduğu bu yapıların yanı sıra 1536/1537 yıllarında yapıldığı ileri sürülen Şam'daki **Hüsreviye Külliyesi**'nin cami yazıtında 1545/1546 tarihi dikkati çekmektedir. Tek kubbeli bu camide renkli taşların kullanılması gene bu bölgeye özgü görünüşlerdir. 1538/1539 yıllarından kalma İstanbul **Haseki Külliyesi**, cami, medrese, sıbyan mektebi, şifahane ve imaretten oluşmaktadır. Külliye içinde ağırlık merkezi niteliği taşımıyan cami. 1612 yılında

scanfan





genişletilmiştir.

Mimar Sinan'ın atılım yaptığı, anıtsal mimarinin, merkezi yapı denemelerinin ilk büyük örneğini verdiği eser, 1543-1548 yılları arasında tamamlanan Kanuni'nin oğlu Şehzade Mehmed adına yaptırdığı külliyenin camisidir. İstanbul'un görünümüne yeni bir boyut getiren **Şehzade Camisi,** dört ayağa oturan bir kubbe, bunlara bağlanan yarım kubbeler ve köşelerde küçük kubbelerle daha önceki benzer uygulamalara yenilikler getirmektedir. Burada dış-iç ilişkiler, dört yandan desteklenen büyük kubbe yeni atılımların belirtisidir. İlk kez ağır dış görünüşlerden soyutlanmış bir denemeye de tanık olunmaktadır. Üst yapının hareketliliğiyle alt kütlenin ağır görünümü arasındaki karşıtlık revaklarla hafifletilmiş, uyumlu bir akış sağlanmıştır. Bir bakıma bu yapıyla Osmanlı dini mimarisi belirli bir düzeye ulaşmış, yeni olanaklar sağlamıştır.

Kanuni'nin kızı Mihrimah Sultan'ın 1548 yılında tamamlanan İstanbul Üsküdar'daki **Mihrimah Sultan Külliyesi** cami, medrese, tabhane, imaret ve sıbyan mektebinden oluşmaktadır. Külliyenin camisi biraz önce değindimiz Şehzade Camisi'nden bir noktada ayrılmakta ve üç yarım kubbeli bir deneme olarak karşımıza çıkmaktadır.

İstanbul'da 1551 tarihli Silivrikapı'da **Hadım İbrahim Paşa Camisi,** tromplu kubbesi, beş kubbeli son cemaat yeriyle yalın bir yapıdır. 1552tarihli Gözleve'de **Tatar Han Camisi,** sınırlı boyutlar içinde İstanbul'daki Eski Fatih Camisi'nin plan şemasını tekrarlamaktadır. Ayrıca bu yapıda beş kubbeli bir son cemaat yeriyle minarelerin yerleştirilmesi dikkat çekicidir. 1553 tarihli cami, medrese, imaret, kervansaray, kütüphane, hamam, bedestenden oluşan, bir bölümü yıkılmış bulunan **Tekirdağ Rüstem Paşa Külliyesi'**nin camisi, tromplu tek kubbeli bir yapıdır.

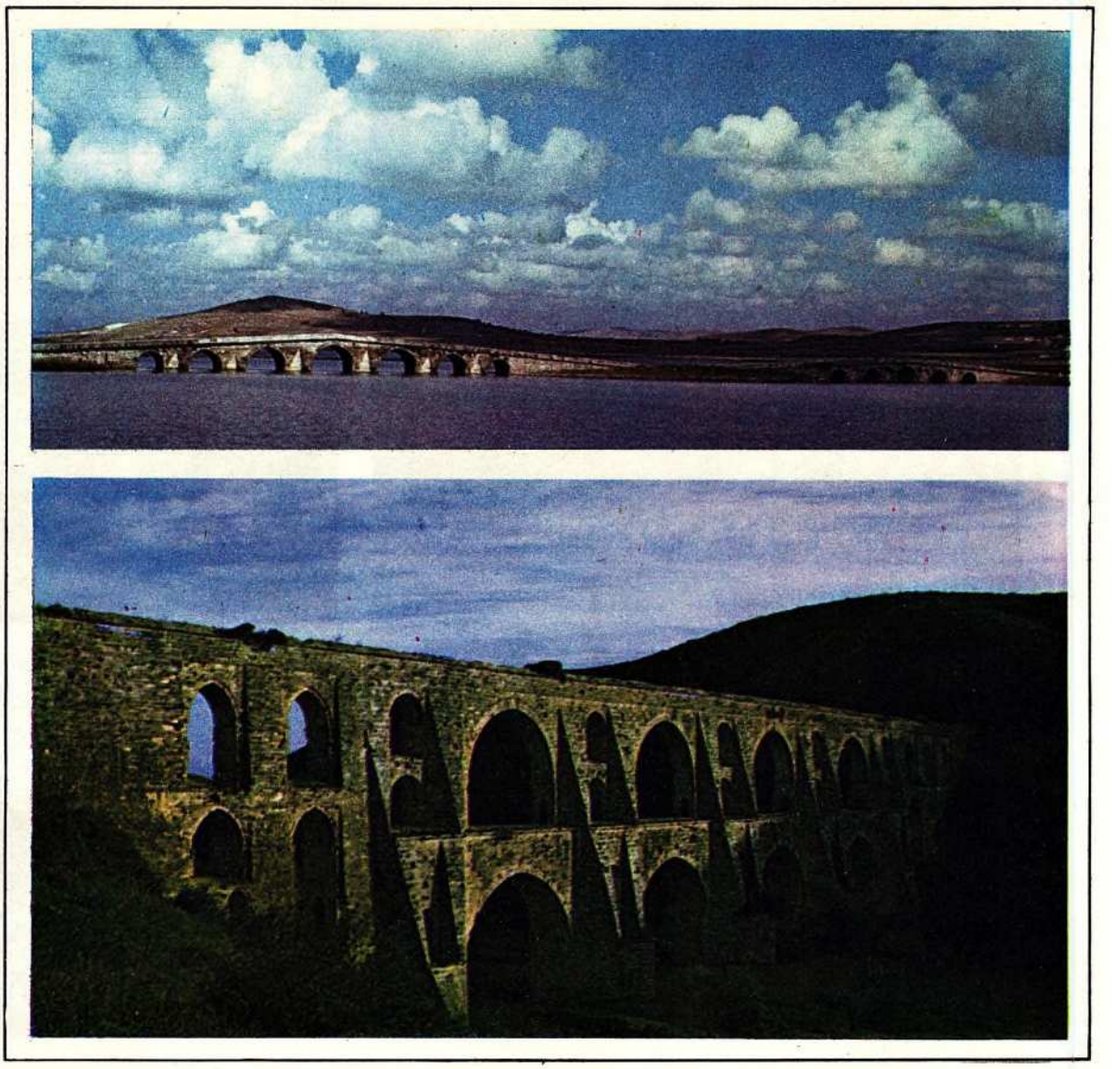
1555 tarihli İstanbul **Beşiktaş Sinan Paşa Camisi**'nde Mimar Sinan, bir bakıma Edirne'de Üç Şerefeli Cami'nin plan şemasını daha küçük boyutlar içinde tekrarlamaktadır. Bu yapıyla Mimar Sinan altı ayaklı camilerin ilk denemesini yapmaktadır. Ancak Üç Şerefeli Cami'nin aksayan yanlarıyla birlikte böyle bir tekrar düşündürücüdür. Ayrıca bu yapıda dikkati çeken nokta, avlunun aynı zamanda medrese olarak düzenlenmesidir. Bu tür bir değerlendirmeyi Mimar Sinan ilk kez burada denemektedir.

1550-1557 yılları arasında bitirilen, Klasik Osmanlı mimarisinin en önemli denemelerinden biri olan **İstanbul Süleymaniye Külliyesi,** geniş bir alana yayılan, kentin görünümüne yepyeni boyutlar getiren bir yapıdır. Dönemin ekonomik, sosyal yapısının bir simgesi olan bu külliyenin önemli yanlarından birisi, muhasebe defterlerinin bulunmasıdır. Bu defterlerden külliyenin yapım süreci konusunda çok ayrıntılı bilgiler edinilmektedir. Değişik amaçlı yapıların bir arada, arazinin olanakları içinde biçimlendirildiği Süleymaniye Külliyesi'nin camisinde Mimar Sinan, Şehzade ve diğer yapılarının ardından tekrar İstanbul Bayezid Camisi şemasına dönmektedir. Ortada bir kubbe, iki yönde yarım kubbeler, yanlarda değişik boyutlarda küçük kubbelerden oluşan caminin, geçmiş özümlemeleri de içerdiği görülmektedir. Bu yapıda ayrıca Şehzade Camisi'nden biraz farklı bir dış cephe dikkati çekmektedir. Benzer biçimde anıtsal avlu, organik olarak yapıya bağlanan minareler, her şey bir bütünlük duygusu içinde ele alınmıştır. Dönemin tüm sanatçılarının katkıda bulundukları bu yapıyla Mimar Sinan, ikinci büyük atılımını yapmaktadır.

1554-1558 yılları arasında tamamlanan İstanbul **Topkapı Kara Ahmed Paşa Külliyesi'**nin camisinde Mimar Sinan, Süleymaniye şemasından farklı, Beşiktaş Sinan Paşa

scanfan

Üst: Büyükçekmece Köprüsü, İstanbul. Alt: Mağlova Kemeri, İstanbul.



Camisi'nde denediği altı ayaklı sisteme dönmekte, oradaki aksaklıkları çözüme kavuşturmaktadır. Benzer diğer bir altı ayaklı deneme 1561 yılı dolayında tarihlendirilmesi mümkün İstanbul **Fındıklı Molla Çelebi Camisi**'dir.

1561/1562 tarihli İstanbul'da Eminönü'ndeki **Rüstem Paşa Külliyesi**'nin camisi, fevkanî bir yapıdır. Yoğun bir ticaret merkezinde yer alan caminin altında depolar bulunmakta, merdivenlerle camiye çıkılmaktadır. Bu yapıda Sinan, dördü duvarda, dörtü bağımsız olmak üzere sekiz ayaklı bir sisteme, büyük ana kubbeyi oturtmaktadır. Altı ayaklı yapılara göre bu bir aşamadır. Yapının önündeki beş kubbeli bir son cemaat yerinden başka, ikinci bir revak girişi tamamlamaktadır. Türk mimarisinde zengin çinileriyle tanınan bu yapıyla, sekiz ayaklı camilerin Mimar Sinan tarafından altı ayaklı camilerle birlikte denendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca bu bölümün başında belirttiğimiz gibi, Osmanlı mimarları işlevsel değerleri hiçbir zaman gözden uzak tutmamışlar, ticaret merkezine uygun bir yapıyla Mimar Sinan bunu ortaya koymuştur.

1563 yılında tamamlanan Konya Karapınar'daki **2. Selim Külliyesi**'nin camisi, tek kubbeli, önünde beş kubbeli son cemaat yeri, tek şerefeli minaresi bulunan bir yapıdır. Gene aynı yıllarda 1562/1563 tarihinden kalma Erzurum'daki **Lala Mustafa Paşa Camisi**, ortada dört ayağa dayanan kubbesi, dört yanda dört yarım kubbesi, köşelerde küçük kubbeleriyle Şehzade ve üç yarım kubbeli Mihrimah Sultan Camilerinin plan şemasını tekrarlar.

1564 tarihli **Lüleburgaz Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi**'nin camisi, tek kubbeli camiler içinde özel bir yer alır. Burada tek kubbeli yapının sınırlarının genişletilmesine tanık olunmaktadır. Caminin doğu ve batı yönünde birer kemerle genişletildiği, ayrıca buralara iki yandaki merdivenlerle çıkılan mahfiller yerleştirildiği görülmektedir. Dışarda dört kenarda yer alan köşe kuleleri yapıyı olduğundan ağır göstermekle beraber plastik bir değer de kazandırmaktadır. Çift sıra yalın son cemaat yeri dışında, avlu revaklarının arkasında medrese odalarının yer alması dikkat çekicidir.

İstanbul'da Mimar Sinan'ın özgün bir denemesi olarak nitelendirilebilecek cami örneği, Edirnekapı'daki **Mihrimah Sultan Camisi**'dir. 1562-1565 yılları arasında tamamlanan, cami, medrese, türbe, çarşı ve hamamdan oluşan külliyenin camisinin ana mekânı, tek bir kubbeden oluşmaktadır. Ayrıca belirli bir düzeye kadar çıkan yanlardaki üç küçük kubbeli mekânla yapı, içerde genişlemektedir. Büyük tek kubbenin köşelerine ağırlık kuleleri konmuş, kemerlerin içi de çok sayıda pencerelerle şekillendirilmiştir. Yalın bir plan şemasına sahip olmakla beraber, içerde ve dışarda değişik bir görünüşün varlığı sezilmekte, bir bakıma Mimar Sinan'ın yeni bir uygulamasıyla karşılaşılmaktadır.

1561-1565 yılları arasında yapıldığı sanılan Babaeski'deki **Semiz Ali Paşa Külliyesi** cami, medrese, hamam, kervansaray, dükkânlar ve -kesin olmamakla beraber- kütüphaneden meydana gelmekteydi. Bu yapılar topluluğundan ayakta kalan cami, Kara Ahmed Paşa örneğine yaklaşmakta, ikisi bağımsız, dördü duvarlarda olmak üzere altı ayağın üzerine oturan bir kubbeden oluşmaktadır. Biri tonoz diğer dördü kubbeli, önünde beş açıklıklı revağı bulunan bu örnekle, altı ayaklı yeni bir uygulamayla karşılaşılmaktadır.

1571-1572 yıllarında İstanbul'da Mimar Sinan'ın önemli bir uygulaması **Kadırga Sokollu Külliyesi**'dir. Mimar Sinan eğimli bir arazide, koşulları değerlendirerek, caminin avlu revakları gerisine medresenin odalarını yerleştirmiş, büyük dershanenin altından cami ve medreseye girişi sağlamıştır. Ana eksen üzerindeki bu girişin dışında avluya yanlardan da

scanfan

girme olanağı vardır. Yedi kubbeli son cemaat yerinden sonra varılan caminin ana mekânını örten kubbe, altı ayak üstüne oturmakta, ayrıca yanlarda mahfiller bulunmaktadır. Sinan'ın altı ayaklı camileri içinde geliştirilmiş bir örnek olarak beliren bu yapının bir önemli yanı da, mimariyle bağdaştırılmış dengeli bir çini bezemenin varlığıdır. 16. yüzyıl İznik çinilerinin en güzel örnekleri mihrap duvarının orta bölümünü kaplamaktadır.

İstanbul Kasımpaşa'da 1573 tarihli **Piyale Paşa Camisi** ile Mimar Sinan, Erken Osmanlı döneminin önemli kentlerindeki büyük camilerin plan şemasını tekrar uygulama alanına getirmektedir. Mimar Sinan geleneksel şemayı kullanmasa da, kendine özgü görünüşler getirmesini bilmiş, altı kubbeli bu camiyi yanlara tonozlarla genişletmiş, mihrap ekseni üzerine minareyi yerleştirmiş, mihrap duvarı dışında üç yönde galeri ve revaklarla yapıyı değerlendirmiştir. Burada tartışılması gereken bir konu, Piyale Paşa'nın, yapının tasarımını etkileme payıdır. Geçmiş bütün mimari değerleri yeniden özümleme, onlara yeni boyutlar kazandırma kaygılarıyla dolu bir ustanın artık, 16. yüzyılın ikinci yarısında tekrar eski şemalara dönmesini bu etkiye bağlayabiliriz.

Payas'taki **2. Selim/Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi**'nin camisi, diğer yapılar göz önüne alınırsa ağırlık merkezi olma niteliği taşımamaktadır. Bu durum gerçekte Mimar Sinan'ın ana yollar üzerinde yaptığı bütün külliyelerinde de gözlenebilmektedir. Mimar Sinan genellikle yapılarının çoğunda hareket noktasını kullanım amaçlarına göre düzenlediğinden, külliyelerinde yapılar arasında dengeyi bu düşüncelerle kurmaktadır. Konaklama amacı birinci planda olması gereken Payas'taki külliyede, caminin sınırlı değerlendirilmesi doğaldır. Buradaki camide ilk bakışta gelişmiş bir zaviyeli cami tipini anımsatan görünüş egemendir. Ancak ortada bir kubbe, yanlarda çapraz tonozlar, köşelerde küçük kubbelerin yer alması, bir anlamda merkezi yapı denemelerinin küçük bir örneğiyle bizi karşılaştırmaktadır. Burada tek değişen yan, mihrabın iki yanındaki boşluklardır. Bu küçük örnekte bile Mimar Sinan araştırıcı bir kişilikte ortaya çıkmaktadır.

Mimar Sinan'ın dinsel mimari alanda ulaştığı en büyük düzeyi gösteren **Edirne Selimiye Camisi**, 1569-1575 yılları arasında yapılmıştır. Daha önce İstanbul'da Rüstem Paşa Camisi'nde denediği sekiz ayağa oturan kubbe şemasını, Mimar Sinan bu kez anıtsal ölçülere çıkarmaktadır. Burada büyük sorun kubbe yüklerinin yere iletilmesidir. Kubbenin, dördü duvardan koparılmış sekiz ayağa oturtulmasıyla, yüklerin zemine iletilmesi küçük yapı elemanlarının yardımıyla gerçekleşmektedir. Böylece kubbeyle boyutsal bir düzeyde yarış edecek başka bir yapı elemanı anıtta mevcut değildir. Bir bakıma uzun gelişim, gene uzun aşamalardan geçerek kendini tek kubbede simgelemektedir. Yüklerin gerektiği biçimde dağılmasıyla dış-iç ilişkilerin yeterince kurulması olanağı ortaya çıkmaktadır. Bu büyük merkezi kubbeyi dışarda dört bir taraftan sınırlayan minareler, iç ve dıştaki simetriyi güçlendirmektedir. Ayrıntılarına inildikçe üzerinde durulması mümkün birçok özelliğin belirdiği bu kapıda, her şey anıtsal camide toplandığı için, Mimar Sinan çok sınırlı külliye elemanlarıyla çevresini düzenlemiştir. Bu yapı, bir bakıma işlevsel bir düşünceye dayanarak, kubbenin geometrik biçimi strüktürel eğiliminden merkezi mekân kavramına varılması yolunda, verilecek en somut örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Mimar Sinan burada kubbe mimarisini en mantıksal sonucuna ulaştırmıştır. Böyle bir evrimi hiç bir mimarlık üslubunda bulmak mümkün değildir.

Selimiye gibi, İslam dünyasının yaratabileceği en ilginç ve olgun cami örneğini verdikten sonra Mimar Sinan bu konuyu burada noktalamış, küçüklü büyüklü örneklerde sürekli yeni denemelerini sürdürmüştür. 1576 tarihli **Havza Sokollu Mehmed Paşa/Kasım Paşa Külliyesi**'nin tek kubbeli camisi ve Ilgın'daki 1577 tarihli **Lala Mustafa Paşa Külliyesi**'nde kervansaray ve çarşı yanında sınırlı boyutlarda kalan cami, Mimar Sinan'ın sekiz ayaklı İstanbul Eminönü Rüstem Paşa, Edirne Selimiye örneklerinin ardından denediği, altta mahzen ve dükkanların bulunduğu, fevkani bir yapı olan 1577 tarihli **Azapkapı Sokollu Mehmed Paşa Camisi**, 1579 tarihli İzmit **Pertev Paşa Külliyesi**'nin tek kubbeli camisi, yazıtı bulunmayan 1580 yılı dolaylarına yerleştirilebilecek tek kubbeli camilere yeni boyutlar getiren ilginç bir külliyenin içinde yer alan Eyüp'teki **Zal Mahmud Paşa Camisi**, mimari-doğa ilişkisini yeterince çözümleyen sınırlı boyutlar içinde düşünülmüş tek kubbeli 1580 tarihinde yapılmış İstanbul Üsküdar **Şemsi Paşa Külliyesi**'nin camisi, İstanbul Bayezid ve Süleymaniye Camilerinin plan şeması içinde Mimar Sinan'ın İstanbul Tophane'deki 1580 tarihli **Kılıç Ali Paşa Külliyesi**'nin camisi, tek kubbeli camiler içinde yeni denemelere bir örnek olarak 1581 yılında altı ayaklı sisteme uygun olarak yapılan İstanbul Toptaşı'nda **Atik Valide Camisi**, 1585 yılında tamamlanan sekiz ayağa oturan bir kubbeden oluşan İstanbul Fatih'deki **Mesih Mehmed Paşa Camisi**, 1587-1591 yılları arasına konabilecek Diyarbakır'daki **Melek Ahmed Paşa Camisi**, Selimiye örneğinden sonra Mimar Sinan'ın geliştirdiği cami örneklerinin belli başlılarıdır. Bunların her birinde sınırlı ölçülerde kalsa da, Mimar Sinan gene de yenilikler denemeyi bilmiştir.

Cami örneklerinin dışında Mimar Sinan'ın tümü İstanbul'da olmak üzere 52 mescidinin adını biliyoruz. Ancak tarihleri belli ve özelliklerini koruyarak günümüze ulaşan örneklerin sayısı çok azdır. Bu yapılardan biri Karagümrük'de 1530 tarihli **Üçbaş Mescidi**'dir. 1542 tarihli Eyüp **Davud Ağa Mescidi** de tarihi belli, özelliklerini koruyan diğer bir yapıdır. Bunların dışında kesin yapım tarihleri bilinmemekle beraber özgün kimliklerini koruyan Silivrikapı'da **Tekkeci Ahmed Çelebi Mescidi**, Kasımpaşa'da **Hasan Çelebi Mescidi**, Beyoğlu'nda **Memi Kethüda Mescidi** ve Büyükçekmece'de **Mehmed Paşa Mecsidi** anılmaya değer yapılardır. Bu arada yalnız minaresi kalmış olan, kendi adına yaptığı Yenibahçe'deki **Mimar Sinan Mescidi** de sayılabilir. Anlaşıldığı kadarıyla bu yapılar kare veya dikdörtgen gövdeli, kagir duvarlı, ahşap çatılı yapılardır. Genellikle ahşap direklere oturan girişleri vardır.

Mimar Sinan'a bağlanan, onun başında bulunduğu Hassa Mimarlar Örgütü eliyle uygulanan cami ve mescitlerin tümü gözden geçirilirse, yalnız cami konusunda bile sürekli denemelerin varlığı dikkati çekmektedir. Bunların büyük bir bölümü daha önce imparatorluğun değişik yerlerinde denenmiş sınırlı yapılardır. Mimar Sinan tüm bu denenmiş örneklerden kalkarak, çağının mimari sözlüğünü kullanarak, yeni aşamalar yapma olanağını bulmuştur. Camiler konusunda biçimsel de olsa yapılacak bir sınıflandırma bile, ne kadar değişik uygulamanın var olduğunu gösterebilir.

MEDRESELER

Camilerin yanı sıra 16. yüzyılda, Klasik Osmanlı döneminde medrese mimarisinde de özgün denemelerle karşılaşılmaktadır. Erken Osmanlı ürünlerinde, sürekli yeni boyutlar kazanan medrese mimarisi, gene temelde Selçuklu ve Beylikler dönemi medrese mimarisinin genel şemasını yaşatmasını bilmiştir. Medrese içindeki mekânların irbirine oranı, örtü sistemleri, bezemenin yoğunlaştığı yerler açısından diğer değişik amaçlı yapılarda da görülen değişmeler, medreselere de yansımıştır. Ayrıca eğitim düzenindeki gelişmeler, imparatorluğun siyasal, ekonomik ve kültürel alandaki başarıları, sonuçlarını medrese yapımında da göstermiş, ilginç denemeler varlığını duyurmuştur. Başta sultanların ve devlet ileri gelenlerinin yoğun yapım çalışmalarına yönelmeleri, büyük külliyeler yaptırmaları medreselerin değişik koşullar içinde biçimlenmesini sağlamıştır. Özelliklę Mimar Sinan'ın büyük uygulamaları içinde bir veya birden fazla medresenin yer alışı, bir yandan değindiğimiz ekonomik, siyasal ve kültürel yoğunluğun varlığını açıkladığı kadar, eğitim düzeninde böyle yapılara sürekli gereksinme duyulduğunu da gösterir.

Bu dönem medrese ve şifahanelerinin genel özelliklerini sıralamak gerekirse, bir bölümünde geleneksel medrese şemasının, dönemin, yapıldığı yerin koşullarına uygun biçimlendiğine tanık olunmaktadır. Bunların yanı sıra bir

scanfan

grup oluşturacak kadar çok olan bazı medreselerin, camilerin revakları arkasına yerleştirildiği görülmektedir. Cami-medrese ilişkisi içinde uzun yıllar, Selçuklu ve Beylikler döneminden beri denenen bir şema, Osmanlılar'da, özellikle Mimar Sinan'da, belirli bir uyum içinde tekrar uygulanma olanağı bulmaktadır. Genel kurallar içinde olmakla birlikte, bulunduğu yerin koşullarına uydurularak biçimlenen örneklerin de varlığı dikkat çekicidir. Bu yüzden bazen medresenin bir veya iki kanadı alınıyor, bazen da Erken Osmanlı döneminde denenmiş sekizgen bir şema dışardan kareye tamamlanarak tekrarlanıyor. Ayrıca çok yalın birkaç hacimden oluşan sınırlı örneklere de yer veriliyor. Bütün bu değişik şemalarda karşımıza çıkan medreselerde, Mimar Sinan'ı, geçmiş değerleri topluca özümleme çabası içinde buluyoruz. 16. yüzyılda Mimar Sinan eliyle medreseler, tekrar zengin bir uygulama olanağına kavuşuyorlar. İlginç örneklerden birkaçına kısaca değinelim.

İstanbul'da **Haseki Külliyesi Medresesi** kare avlusu, avluyu çeviren revakları, arkalarında odaları ve giriş ekseni üzerinde büyük kubbeli dershanesiyle, biçimlenmiş bir medrese şemasını tekrarlamaktadır. Yine İstanbul'da 1543-1548 yılları arasında yapılan **Şehzade Külliyesi Medresesi** klasik şemalar içinde düşünülmesi gereken bir yapıdır. Yalnızca dershane kısmı giriş ekseni üzerinde değildir. 1548 yılına ait bir başka yapı, Üsküdar **Mihrimah Sultan Külliyesi Medresesi** küçük değişikliklerle Haseki Külliyesi Medresesi'nin planını tekrarlamaktadır.

İstanbul Cağaloğlu'nda 1550 tarihli **Rüstem Paşa Medresesi,** Mimar Sinan'ın değinilmesi gereken en özgün denemelerinden birisidir. Burada Mimar Sinan Amasya Kapı Ağası Medresesi'nin sekizgen planını esas almakta, bunu dışardan gizlemekte, durum revaklı avluya girilince anlaşılmaktadır. 1550-1557 yılları arasında tamamlanan **Süleymaniye Külliyesi'**nin camiyi çevreleyen medreseleri de bulundukları yere uyum sağlama konusunda verilebilecek örnekler arasındadır. Haliç'e bakan tarafta üç, diğer tarafta üç olmak üzere altı medrese yer alır. Daha önce değindiğimiz 1571 tarihli **Kadırga Sokollu Külliyesi'**nin medresesi, caminin avlu revakları gerisine yerleştirilmiş odalardan oluşan grubuna örnek olarak gösterilebilir.

1564 tarihli **Lüleburgaz Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi Medresesi,** Sinan'a ait özel bir yapı grubunun içine girer. Bu yapıda medrese odaları, caminin şadırvanlı avlusunun revakları arkasına yerleştirilmiş, böylece cami ve medrese birlikte değerlendirilmiştir.

İstanbul Edirnekapı'daki 1562-1565 tarihli **Mihrimah Sultan Külliyesi Medresesi** ise avlusu medrese olarak kullanılan bir diğer Mimar Sinan yapısıdır. Ancak bu yapıda medrese odaları cami avlusunu çepeçevre dolaşmamakta, doğu ve batı cephelerinde yer almaktadır.

Edirne'deki **Selimiye Külliyesi Medreseleri** iki tanedir ve caminin kıble duvarının arkasında yer alırlar. Mimar Sinan'ın diğer külliyelerine göre daha sınırlı olarak düzenlenmiş bu örnekte, medreselerin orta avlularını basık kemerli revaklar çepçevre dolaşmasına karşın, medrese odaları yalnız iki yanda yer almakta ve dershaneler odalardan koparılmış bulunmaktadır.

Üsküdar'da 1580 tarihli **Şemsi Paşa Külliyesi Medresesi'**nde medrese bölümü camiyi iki yandan sarmakta ve farklı eksenlerde gelişmektedir. Burada L şeklinde iki kanattan oluşan medresede bir kanadın ortasına büyük kubbeli dershane alınmış, önlerine de revaklar yerleştirilmiştir.

Tophane'de 1580 tarihli **Kılıç Ali Paşa Külliyesi Medresesi** ise orta avluyu çepeçevre dolaşan revak ve odalardan oluşmakta, kısa kenarın ortasında da büyük dershane bulunmaktadır. Bu yapıda klasik medrese şeması eksiksiz uygulanmıştır.

Mimar Sinan döneminin şifahanelerine örnek olarak **Haseki Sultan Külliyesi Şifahanesi,** içiçe iki avludan oluşan **Süleymaniye Külliyesi Şifahanesi** ve gene aynı anlamda Toptaşı **Atik Valide Külliyesi Şifahanesi** gösterilebilir. Medrese şemalarının amaca uygun olarak değiştirilmesiyle şekillenen şifahaneler de, medreselerle paralel bir gelişme göstermiştir.

MEZAR ANITLARI

Osmanlı mezar anıtlarının belirli planlar içinde oluştuğuna daha önce değinmiştik. Genellikle çokgen gövdeli, üstü kubbeyle örtülü, önlerinde revakları bulunan Osmanlı türbelerinin Mimar Sinan döneminde de uygulandığı gözlenmekle birlikte, bazı ilginç denemelerin varlığı da söz konusudur. Ayrıca Osmanlı mimarisinin erken döneminden beri uygulanan açık türbelerin bu dönemde de yaşadığı görülmektedir. Sınırlı şemalar içinde gelişmesine karşın, bu dönem türbelerinde belirli bir bütünlük dikkati çekmekte, mimari-bezeme ilişkisinin sınırları belirlenmektedir.

Mimar Sinan'a bağlanan ve bu dönemde yapılmış olan ilginç türbelerin bir bölümüne kısaca değinelim. İlk belirteceğimiz İstanbul Beşiktaş'da, 1541 yılında yapılan **Barbaros Hayreddin Türbesi** sekizgen gövdeli, önünde revağı bulunan, üstü kubbeyle örtülü yalın görünüşlü bir yapıdır. Bu yalın yapıya karşılık, Şehzade Camisi haziresinde 1543/1544 yılında yapılan **Şehzade Mehmed Türbesi,** gene sekizgen gövdeli, önü revaklı, kubbeyle örtülü olmasına karşın, Sinan'ın diğer türbeleri içinde özel bir yer alır. Bu türbe; önde dört sütuna oturan revağı, her kenarda ikişerden iki sıra pencereleri, dilimli kasnak ve kubbesi, renkli taş, pişmiş toprakla bezeli cepheleri ve bezeme sanatı içinde özel bir yer alan çinileriyle Klasik Osmanlı mezar anıtlarının en seçkin örneklerinden birisidir.

Şehzade Mehmed Türbesi'nin ardından uygulanan diğer ilginç türbeler içinde Süleymaniye Camisi haziresindeki 1566 tarihli **Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'**nin özel bir yeri vardır. Mimar Sinan bu türbede bir bakıma Osmanlı sultanının önemini,büyüklüğünü simgelemek istemiş, yepyeni bir türbe planıyla karşımıza çıkmıştır. Türbe konusunda yaptığı denemeler içinde Mimar Sinan aynı planı ikinci kez kullanmamış, böylece Türk mimarisi içinde bu yapı tek örnek olmuştur. Sekizgen bir gövde, dışarda türbeyi çeviren revaklar, içerde duvarlardan koparılmış sütun sırasına ve duvarlara oturan çift cidarlı kubbesiyle bu yapı, Osmanlı mezar anıtları içinde ilginç bir denemedir.

Mimar Sinan'ın Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin ardından uyguladığı en anıtsal mezar yapılarından birisi de İstanbul Ayasofya haziresinde bulunan 1577 tarihli **2. Selim Türbesi'**dir. Diğerlerinden farklı olarak Mimar Sinan burada köşeleri yumuşatılmış kare bir gövde, içerde ise gene Kanuni Türbesi'nde olduğu gibi çift cidarlı kubbenin oturacağı bir sütun sırası kullanmış, dışarda yalnız giriş bölümüne revak yerleştirmiştir. Tüm bu görünüşler, Mimar Sinan'ın türbe mimarisinde de sürekli yenilikler getirmek istediğini göstermektedir.

Mimar Sinan'a bağlanan diğer mezar anıtları arasında Yenibahçe'deki 1545 tarihli **Hüsrev Paşa Türbesi,** Topkapı'da 1555 tarihli **Kara Ahmed Paşa Türbesi,** Süleymaniye Camisi haziresindeki 1557 tarihli **Hürrem Sultan Türbesi,** Şehzade Camisi haziresinde 1561 tarihli **Rüstem Paşa Türbesi,** Eyüp'te 1572 tarihli **Pertev Paşa Türbesi** ile aynı semtteki 1574 tarihli **Sokollu Mehmed Paşa Türbesi** ve 1580 tarihli **Zal Mahmud Paşa Türbesi,** Üsküdar Şemsi Paşa Camisi'ne bitişik **Şemsi Paşa Türbesi,** Tophane'de 1580 tarihli Kılıç Ali Paşa Külliyesi'nin içindeki **Kılıç Ali Paşa Türbesi** üzerinde durulması gereken önemli yapılardır.

HAMAMLAR

Klasik Osmanlı döneminde yoğun uygulama olanağı bulunan yapıların bir bölümü de hamamlardır. Bu dönemde oluşan hamamlarda şu bölümlerin belirginleştiği görülmektedir. Ortada havuz, kenarlarda soyunma yerleri, kahve ocağıyla camekan; peştemal değiştirilen, helaların bulunduğu sıcak bölümle camekan bölümünü bağlayan soğukluk; göbek taşı ve kurnaların yer aldığı sıcaklık; buna bitişik olarak suyun kaynadığı külhan. Hemen hemen değişik şemalı hamamların tümünün denenme olanağı bulunduğu bu dönemde, zaman zaman çifte hamamlarda da ilginç denemeler dikkati çekmektedir. Erken Osmanlı dönemi hamamları oranında olmasa bile, bezeme ve zengin örtü sistemleri bu dönem hamamlarında da kullanılmıştır.

Tezkerelerde Mimar Sinan'a bağlanan ve bulunduğu yerin

scanfan

Sultan Ahmed Külliyesi, İstanbul.

özel koşulları içinde biçimlenen Mimar Sinan yapısı hamamların en önemli örneklerinden birisi Sultanahmet'te **Haseki/Ayasofya Hamamı**'dır. 1556 tarihli bu ünlü hamamda Mimar Sinan genel şemalar içinde kalmakla beraber kadınlar ve erkekler kısmının yerleştirilmesinde değişik bir yöntem denemiş, yapıları tek bir eksen üzerinde toplamıştır. Bunun getirdiği zorluklar vardır. Isı kaybının fazlalığı ısınmasını güçleştirir. Gerçekten bu ilginç hamamı ısıtmak sürekli sorun olmuştur. Birbirinin benzeri iki hamamda kubbeli bir camekanlık, üç kubbeli soğukluk, yıldızvari sıcaklık kısmı bulunmaktadır. Klasik Osmanlı mimarisinin ölçüleri içinde özenle yapılmış hamamda erkekler kısmının önünde bütün cepheyi kaplayan revak kadınlar kısmında denenmemiştir. 1550-1557 yılları arasında tamamlanan **Süleymaniye Külliyesi Hamamı**, bulunduğu yere uygun sıcaklık kısmı haçvarî planlı bir yapıdır. Amaca uygun olarak külliyenin doğusuna yerleştirilmiştir. 1561 tarihli, yolun genişletilmesi sırasında yıkılan Fındıklı'daki **Molla Çelebi Hamamı** da haçvarî sıcaklığı bulunan, korunması gereken bir çifte hamamdı. Gene aynı şema içinde çifte hamam olarak yaptırılan Edirnekapı'daki **Mihrimah Sultan Hamamı**, 1565 tarihli cami göz önüne alınarak tarihlendirilebilir.

Mimar Sinan'ın eseri olan 16. yüzyılın diğer ünlü hamamları içinde Zeyrek'teki 1546 tarihli **Hayreddin Paşa/Çinili Hamam**, Samatya'da 1547 yılına tarihlenen **Ağa Hamamı**, 1551 yılı civarında yapılmış olduğu sanılan Silivrikapı'da **Hadım Süleyman Paşa Hamamı**, bağlı olduğu külliyeye göre 1555 yılı dolaylarına yerleştirilen ve yakın zamanlarda yol açmak gerekçesiyle yıktırılan Beşiktaş'da **Sinan Paşa Hamamı**, Konya Karapınar'da 1563 tarihli 2. Selim Külliyesi'nin dışında yer alan **2. Selim Hamamı**, İzmit'te 1579 tarihli Pertev Paşa Külliyesi'ne dahil iken tümüyle ortadan kalkmak üzere olan **Pertev Paşa/Yeni Cuma Hamamı**, İstanbul Tophane'deki 1580 tarihli Kılıç Ali Paşa Külliyesi'ne ait **Kılıç Ali Paşa Hamamı** ile 1583 yılı dolaylarında yapılmış olması mümkün Toptaşı'ndaki **Valide Sultan Külliyesi Hamamı** ilk elde akla gelenler arasındadır.

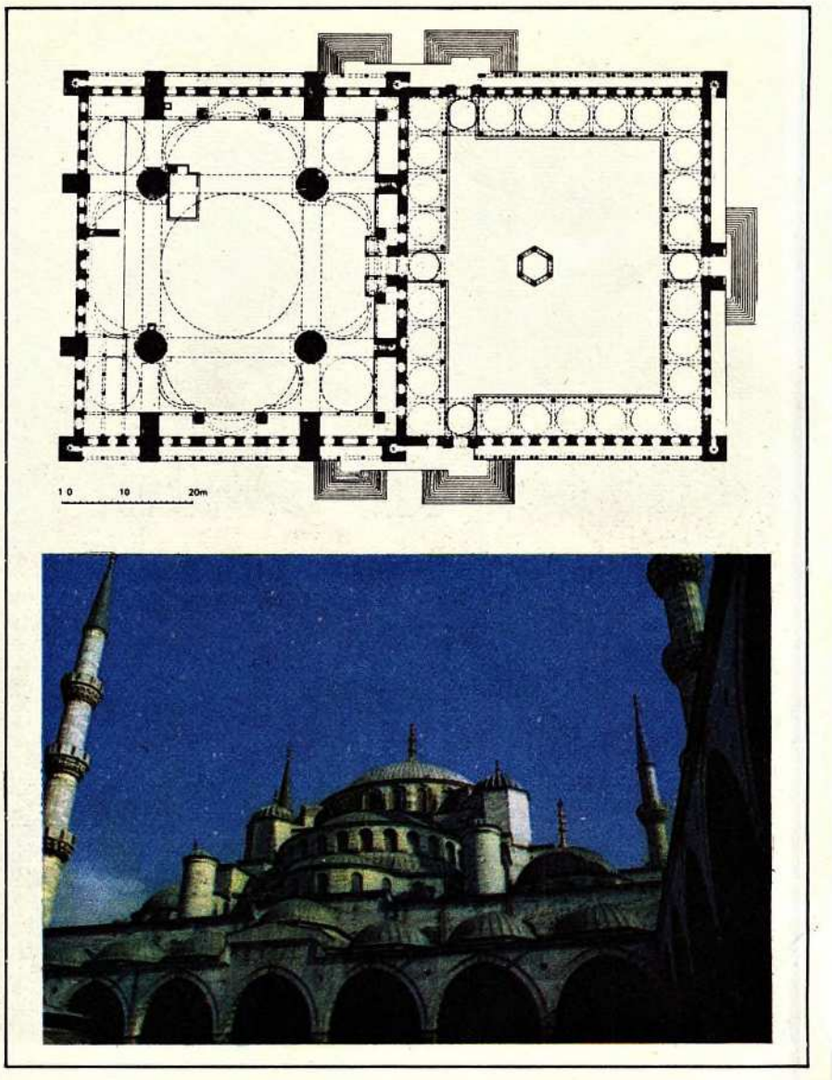
Bulundukları yerlerin özel koşulları içinde biçimlenen ve tezkerelerde de adları geçen Mimar Sinan hamamları arasında İstanbul Azapkapı'da **Mehmed Paşa Hamamı**, Cibali'de **Valide Sultan Hamamı**, Ortaköy'de **Hüsrev Kethüda Hamamı**, gene Cibali'de **Kaptan Hamamı**, Sapanca'da **Rüstem Paşa Hamamı**, Üsküdar'da günümüzde çarşı olarak kullanılan **Valide Sultan Hamamı**, Topkapı Sarayı'nda 4. Mehmed'in onarttığı **Yeni Saray Hamamı**, gene Topkapı Sarayı'nda **Valide Sultan Hamamı** belirtilmeye değer yapılardır.

DİĞER YAPILAR

Mimar Sinan'ın suyla ilgili çalışmaları da önemli yer tutmaktadır. Eldeki bilgilerden, suyolları, kemerler, bendler, maksemler içinde Sinan'ın uygulamalarının özellikle kemerler üstünde yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Uzun bir dönemin mimari eylemlerinin başında bulunması nedeniyle onarım işlerini de yönettiği bilinmektedir. Su kemerleri konusundaki çalışmaları daha çok İstanbul kentiyle ilişkilidir.İstanbul'un alınmasından sonra Fatih Sultan Mehmed'in kentin su ağını onartıp elden geçirttiği, ancak köklü girişimlerin Kanuni Sultan Süleyman döneminde başladığı anlaşılmaktadır. Burada belirtilmesi gereken nokta, koşulların elverdiği oranda eski tesislerin kullanılmış olmasıdır. Mimar Sinan'ın bu konudaki eylemlerinin bir kısmının bu yönde olması mümkündür. Bütün bunların dışında kentin gördüğü büyük sel olayları sonrasında, su tesislerinin sürekli elden

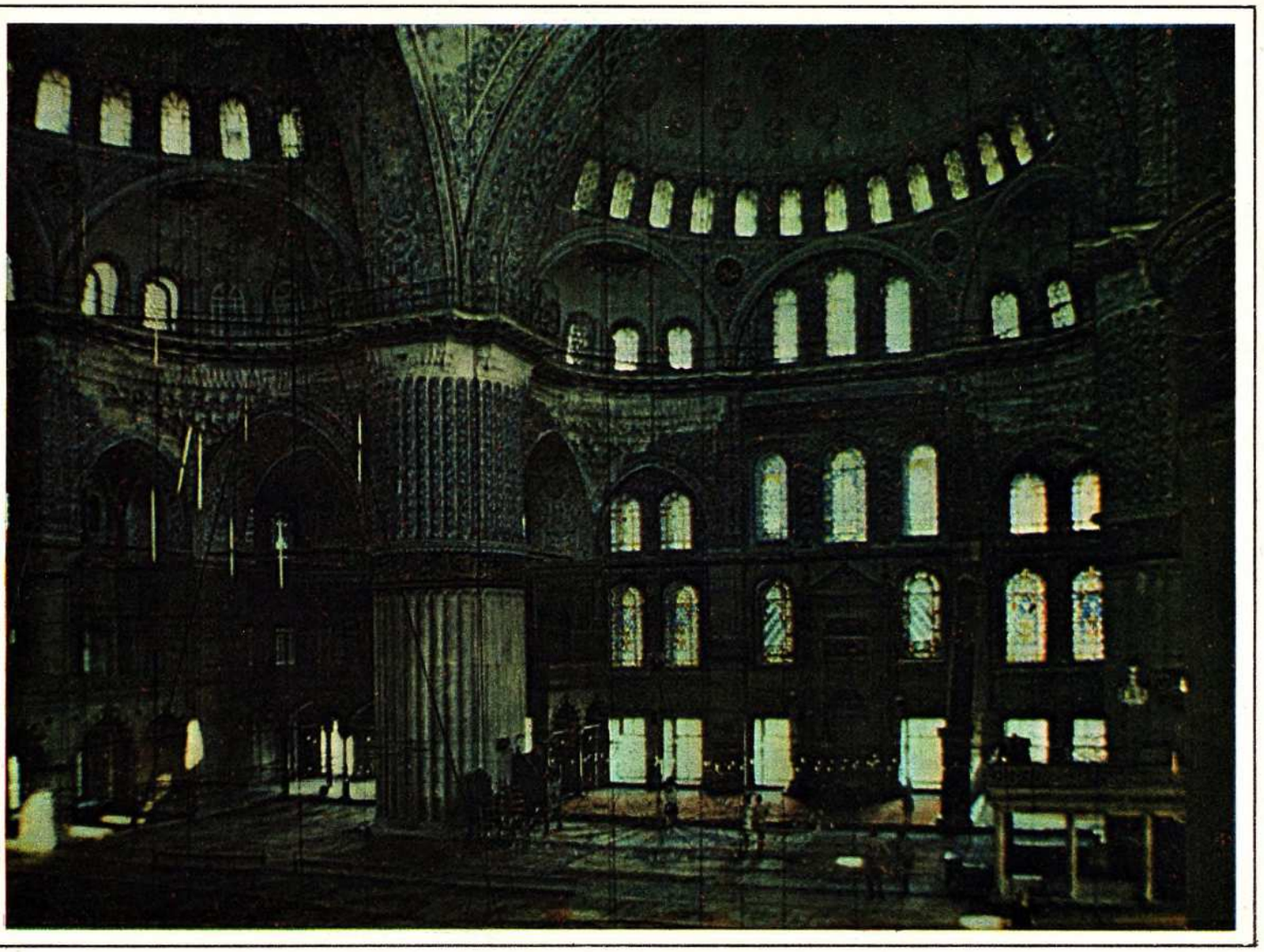
scanfan

Üst: Sultanahmet Camisi, İstanbul. Plan. Alt: Sultanahmet Camisi, İstanbul. Avludan görünüş. Yan sayfa: Sultanahmet Camisi, İstanbul. İç görünüş.



geçirilmesi gerekmiştir.
İstanbul'un su ağı Halkalı, Kırkçeşme, Bahçeköy ya da Taksim olmak üzere üç ana grupta toplanmaktadır. Halkalı suyuyla ilgili olarak Mimar Sinan Müderris Köyü Kemeri adıyla tanınan su kemerini ele almış, 11 gözlü olarak Kırkçeşme tesisleri içinde karşımıza çıkan en ilginç örnek ise kuşkusuz Muğlava/Muğluva/Mağlova/Moğolağa adlarıyla tanınan su kemeridir. Başlıbaşına bir anıt niteliğinde ele alınmış, biçimsel kaygılar da taşıyan bu kemer, Mimar Sinan'ın diğer önemli anıtları içinde yer alabilecek niteliklerle yüklüdür.
Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda siyasal alanda gösterdiği başarılara uygun olarak imparatorluğun önemli yollarında gerekli yerlere, her türlü koşullarda kullanılabilecek nitelikte köprüler yapıldığını görüyoruz. Orduların Rumeli ve Anadolu'ya yaptığı seferlerde kolaylıkla ilerleyebilmelerini de sağlayan bu köprüler, Osmanlı Sultanlarının isteklerine uygun, hassa mimarları eliyle uygulanmışlardır. Gerçi sefere çıkan ordularda birçok usta, mimar bulunuyor, gerekli hizmetleri yerine getiriyorlardı. Ancak bu dönemde, özellikle Sinan'ın yaptığı köprülerde, kısa süre içinde bitirilme kaygısının ağır basmaması gerekir. Mimar Sinan uzun yıllar orduda bu tür görevleri yerine getirmiş olmakla beraber, kaynaklarda kendisine bağlanan köprülerin sefer sırasında çok kısa bir süre içinde yapılması güçtür. İstanbul'a yakın yerlerde karşımıza çıkan bu köprüler, ana yollarda güvenli geçit sağlayan, biçimsel kaygılarla dolu eserlerdir. Bu yüzden yapımları zaman almış olmalıdır.
Mimar Sinan'ın en çok tanınmış ve yazıtı bulunan köprülerinden Büyükçekmece Köprüsü deniz kıyısında, gölle denizi ayıran boğaz üzerindedir. Dört köprüden oluşan Büyükçekmece Köprüsü'nün birincisi 7, ikincisi 7, üçüncüsü 5, dördüncüsü 9 gözlüdür. 635,57 m. boyunda sivri kemerli bu köprünün ilginç yanlarından birisi, birinci köprüde karşılıklı köprü köşkü, dördüncüsünde ise karşılıklı iki yazıt duvarının dikkati çekmesidir. 1567/1568 yılında tamamlanan, dört kasımdan oluşan köprüde yer yer bezeme izlerine rastlanmaktadır.
Mimar Sinan'ın yaptığı köprülerde yapının bütünü göz önüne alınınca işlevsel niteliklerinin yanı sıra çevreye uyma, zamana dayanabilme, biçimsel kaygılar taşıma gibi özellikler dikkati çekmektedir. Çağlar boyu belirli bir gelişme gösteren köprülerin 16. yüzyılda yapılanları, özellikle Mimar Sinan'a bağlananlar, diğer değişik amaçlı yapılarla tam bir bütünlük içindedirler. Sınırlı bir bezeme, mühendisliğin gerektirdiği niteliklerin yanı sıra mimari bir kimliğin de var oluşu, durumu kanıtlamaktadır.
Mimar Sinan'a bağlanan ya da bu dönemin ürünü olan kervansaraylar, yerleşme merkezlerinde ya da yollar üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Bazen büyük bir külliyenin bünyesi içinde, bazen de ayrı olarak ele alınmış kervansaraylar mimarileriyle devrin özelliklerini belgemektedir.
İstanbul'da Mimar Sinan'ın Şehzade Külliyesi içinde yer alan kervansarayı sınırlı bir yapıdır. Sinan'ın diğer külliyeleri gibi cami, türbe, medrese, kervansaray, imaret, mektep'ten oluşan bu külliye belirli sınırlar içinde kalmıştır. Avlunun doğu duvarında yer alan kervansaray iki ana bölümden oluşmaktadır. Birincisi tabhane, ikinci buna dik yerleştirilmiş olan ahır kısmıdır. Sekiz kubbeden oluşan ahırın ortasında üç ayak bulunmaktadır.
Kanuni döneminin sadrazamlarından Rüstem Paşa'nın kervansarayları İstanbul'da Tekirdağ'da, Konya Ereğli'sinde, Edirne ve Kırklareli'nde karşımıza çıkmaktadır. Rüstem

scanfan



Paşa hanları içinde,kent içinde yapılmış anıtsal bir örnek Edirne'deki Rüstem Paşa Kervansarayı'dır. Bulunduğu yerin sokak dokusuna bağlı dış cepheye karşılık, içerde avlu çevresinde düzenli bir görünüş dikkati çekmektedir. Yan yana iki kısımdan oluşan bu hanın bir kısmına ahır alınmış, büyük kısımda ise iki kat revakların arkasına hanın odaları yerleştirilmiştir. Onarılıp, otel olarak kullanılan bu anıtsal örnek, Mimar Sinan'ın en ilginç denemelerinden birisidir.

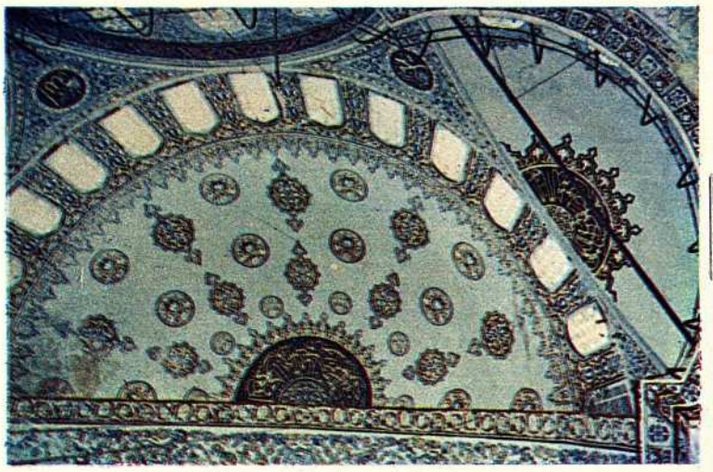
Kaynaklarda Mimar Sinan'a bağlanan ya da onun yaşamı süresince Osmanlı topraklarında yapılan han ve kervansarayların bir kısmı geniş programlı külliyelerin içinde yer almaktadır. Bunlardan ana yollar üzerinde olan kervansaraylar, amaçları gereği külliyede büyük yer alıyorlardı. Yoğun ticaret merkezlerinde, kentlerin içinde yapılanlarda ise, bulundukları koşullara uygun, ahır bölümleri sınırlı çok katlı uygulamalar dikkati çekmektedir. Bütün bunların dışında tek bir han ve kervansaraydan oluşan örneklerde, daha yalın görünüşler, daha değişik şemalar kullanılmıştır. Örneklerin tümü gözden geçirilince, Mimar Sinan'ın her türlü uygulamasıyla karşılaşılmaktadır. Ancak yapılarda ilk kez beliren özellik, yapılma amacının ağır basması, yapılar topluluğu içinde ise, bir genel planlama anlayışının kervansarayları da benliğinde eritmesidir. Sosyal içerikli bu yapılarda Mimar Sinan, her değişik amaçlı yapıda olduğu gibi, belirli ana şemalar içinde kalmakla beraber, yeni denemeleri de beraberinde getirmektedir. Artık bu yapılarda bezeme ikinci derecede bir öğe olmakta, her şey mekânın çözümünde toplanmaktadır. Ana yollar üzerinde yapılan büyük külliyelerin kervansaraylarına örnek olarak, Lüleburgaz'da 1569 tarihli bugün yıkılmış Sokollu Mehmed Paşa, 1574 yılında 2. Selim adına Antakya/Payas Külliyesi'nin kervansarayı verilebilir.

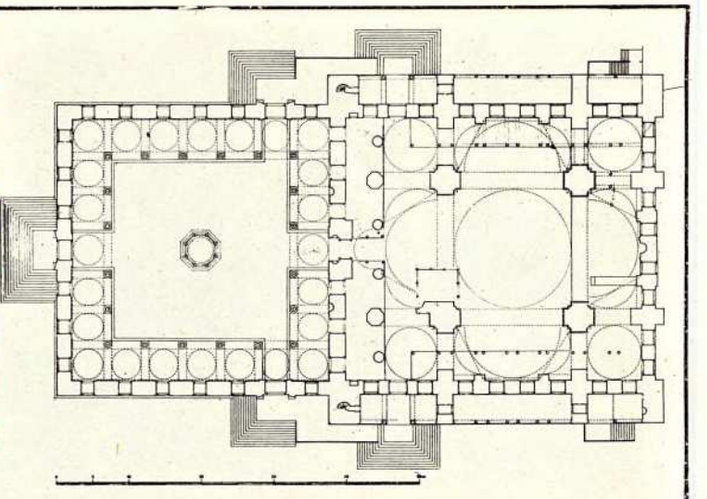
Mimar Sinan'ı konu edinen kaynaklardan öğrendiğimize göre Sinan'ın saray ve köşk olarak bir çok yapıyı ele aldığı, yenilediği ya da onardığı anlaşılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırları içinde bu tür yapıların yoğunluk kazandığı yer İstanbul ve çevresidir. Bunun dışında yalnız Bosna'da Mehmed Paşa Sarayı'nın varlığını biliyoruz. İstanbul ve çevresinde Mimar Sinan ile ilgili gösterilen yapıların büyük çoğunluğu bugün ayakta değildir. Bu yüzden çok sınırlı sayıda örnekten söz etmek gerekmektedir. Bunlardan biri İstanbul-Çekirge yolu üzerinde 1571 yılı dolayında yapılmış olabileceği ileri sürülen Siyavuş Paşa Çiftliği içinde bağımsız olarak duran Siyavuş Paşa Köşkü'dür. Bir havuzun ortasına büyük ayaklar üzerine oturan bu sınırlı boyutlardaki yapının dışında önemli bir diğer örnek, Topkapı Sarayı'ndaki 3. Murad Köşkü'dür. 1578 tarihli bu yapı bugün Sultan Murad Yatak Odası olarak tanınmaktadır. Köşk iki bölümden oluşmuştur. Altta yazlık, üstte ise ana kışlık bölüm bulunur. Yazlık bölümde bir havuz, duvar çeşmeleri, yukarı çıkan merdiven, bahçeye ve havuza bakan balkon tahtları yer alır. Çevresinin açık bulunduğu yıllarda alt kat bölümünün yazın dinlendirici bir yer olduğu, zamanla bu durumun değiştiği anlaşılmaktadır. Üstte ise selsebili bulunan, pandantifle örtülü bir oda yer alır.

İki örnekten de anlaşılacağı gibi, Mimar Sinan sivil mimari konusunda dönemin genel mimari anlayışını yansıtmış, çevreyle ilişkisi düşünülerek oluşturulmuş bir mekân anlayışını geçerli kılmıştır.

Mimar Sinan ile ilgili kaynaklarda sıbyan mekteplerine de işaret edilmektedir. Oysa Mimar Sinan'ın önemli külliyelerinin çoğunda, külliyelenin bir parçası olarak sıbyan mekteplerinin bulunduğunu biliyoruz. Başlangıçta çocuklara Kuran okutmak, namazla ilgili gerekli bilgileri öğretmek için

scanfan





öğretim yapan sıbyan mekteplerinde, zamanla yazı dersinin programa alındığı görülmektedir. Yerleşme merkezlerinde hemen hemen her semtte yer alan sıbyan mektepleri, iki katlı, dershane hacimleri üst katta bulunan sınırlı boyutta yapılardır. Bazen zemin katta dükkanların bulunduğu sıbyan mekteplerinin derslik bölümünün yukarı alınmasının nedenleri rutubetten korunmak, sokağın gürültüsünden kaçmak, gerekli ışığı sağlamak noktalarında toplanabilir. İstanbul'daki örnekler içinde Haseki Sultan, Şehzade, Süleymaniye, Topkapı Kara Ahmed Paşa külliyelerinin sıbyan mektepleri sıralanabilir.

Mimar Sinan'a bağlanan yapılara kısaca değinerek genel bir bilgi vermeye çalıştık. Bu yapıların tümü değişik açılardan değerlendirmeye konu olacak niteliktedir. Ayrıca yapıların büyük bir kesiminin başında Mimar Sinan'ın bulunması olanağı yoktur. Bu konuda daha önce gerekli noktalara değinmiş, belirli mimar grubunun imparatorluğun dört bir yanında mimari eylemleri yönettiklerini açıklamıştık. Verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi 16. yüzyılın bu dönemi yoğun mimari olaylara tanık olmuş, bir bakıma Osmanlı İmparatorluğu en belirgin çıkışını mimari alanda göstermiştir. Bu çağda mimari evrensel boyutlara ulaşmış, her yönden devletin gücü ve bozulmamış yapısı mimariye yansımıştır. Çok zengin bir mimari geçmişi yaşamış topraklar üzerinde, bölgesel sınırları aşarak ortak bir mimari ortam yaratılabilmiştir. Bu büyük olguda uzun geçmişin getirdikleri değerlerin büyük payı olmuştur. Mimar Sinan, bir bakıma bütün geçmiş değerleri, bulunduğu çağın koşulları içinde kullanarak, sürekli yenilenme, zengin denemelerle büyük ününü simgeleştirmiştir.

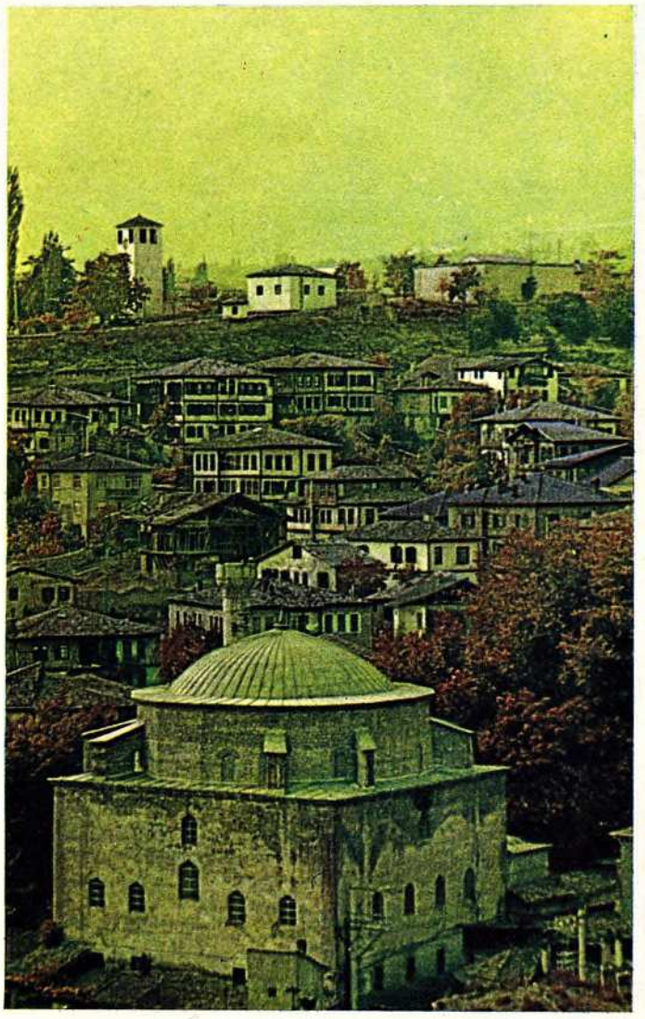
6. OSMANLI MİMARİSİNDE GEÇ KLASİK ÇAĞ

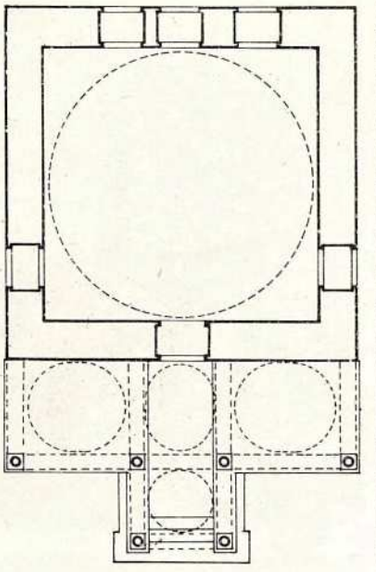
Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda siyasal, ekonomik ve kültürel alanda ulaştığı yüksek düzeye uygun bir mimariyi de beraberinde getirdiği daha önce belirtilmişti. Sağlam bir örgütlenme anlayışı, başta mimari olmak üzere diğer bütün sanatları da içine almış, imparatorluğun her yerinde geçerli olabilecek biçimde merkezde üretilen yenilikler uygulanmaya konmuştur. Böylece başkent İstanbul, sanatın ve mimarinin yönlendirildiği yer olmuştur. Bu durum bir oranda 17. yüzyılda da yaşatılmaya çalışılmıştır. Sinan sonrası, Geç Klasik Çağ olarak adlandırabileceğimiz bu yüzyıl boyunca, mimari alanda yepyeni biçim ve görünüşlere gidilmemiş, 16. yüzyıl gelişmeleri egemenliğini sürdürmüştür. Gene de bir oranda geleneksel konu ve biçimlerin değişik bir eğilim ve görüşle işlenmeye çalışıldığı görülür. Osmanlı İmparatorluğu'nun iç karışıklıklar, savaşlar, ekonomik sıkıntılarla dolu bu döneminde, mimarinin büyük atılımlar yapması, yeni büyük boyutlu yapılara yönelmesi zordu. Bütün bunlara karşın gene de başta Sultan Ahmed Külliyesi olmak üzere imparatorluğun büyüklüğünün anısını yaşatabilecek eserler oluşturulmuştur. Özellikle sürekli siyasal başarısızlıkların egemen olduğu 18. yüzyıla göre, kültür ve sanatta 17. yüzyıl bir oranda kendi kültür bütünlüğünü korumuş, yabancı etkilerin yoğunluğu 18. yüzyıldaki kadar duyulmamıştır.

CAMİLER

Gene başta camiler olmak üzere değişik işlevli yapılar kısaca gözden geçirildiğinde, 16. yüzyılın ardından, 17. yüzyıldaki gelişmelerde Mimar Sinan döneminin büyük etkileri sezilir. Bu durum bir bakıma doğaldır. Mimar Sinan'ın çevresinde yetişen mimarlar, onun ardından yeni şemalar geliştirmekten çok, eski yerleşmiş şemalara katkıda bulunmayı uygun bulmuşlardır. Buna karşın büyük programlı uygulamalarda başarılı denemeler daha çok Mimar Sinan'ın Şehzade

scanfan





Sağ üst: Köprülü Kütüphanesi, İstanbul. Plan. Sağ alt: Köprülü Kütüphanesi, İstanbul. Sol: Köprülü Camisi, Safranbolu. Yan sayfa sol üst: Sultan Ahmed Camisi, İstanbul. Örtü sistemi. Sol alt: Yeni Cami, İstanbul. Plan. Sağ alt: Yeni Cami, İstanbul.

Camisi'nde ele aldığı dört ayak üzerine oturan bir kubbe, dört yandan bunu saran yarım kubbeler, köşelerde dört küçük kubbeden oluşan merkezi yapı örneğine bağlı kalmıştır. Altı ve sekiz ayağa oturan merkezi yapı gelişmelerinin ardından, bu tür girişimler bir bakıma ilginçtir. Bunun nedeni kesinlikle açıklanamıyor. Ancak Mimar Sinan'ın sonuna kadar gelişiremediği bir şemadan, izleyenlerin yola çıkmaları, bu tür bir girişimde olanak aramaları bir dereceye kadar doğal karşılanabilir.

İstanbul'da ve 17. yüzyıl boyunca bu yolda üretilmiş en ilginç yapıların başında kuşkusuz geniş kapsamlı **Sultan Ahmed Külliyesi**'nin camisi gelir. 1617 yılında bitirilen Sedefkâr Mehmed Ağa'nın bu yapısı, Şehzade Camisi'nin genel şemasına bağlı olmakla birlikte birçok yönden yenilikler getirmesini bilmiş, cami güney duvarı ve avlu köşelerine yerleştirilen altı minaresiyle bu yolda yepyeni boyutlara ulaşmıştır. Ayrıntılarına inilince birçok ilginç özelliklerin bulunabileceği bu yapının ardından verilebilecek ikinci örnek İstanbul'da Eminönü'nde 16.yüzyıl sonunda mimarbaşı Davud Ağa tarafından yapılmaya başlanan **Yeni Cami**'dir. Yapımı uzun süren ve ancak 1664 yılında Hassa mimari Mustafa Ağa tarafından bitirilen bu cami de hünkâr kasrı, türbe, mektep, darülkurra, sebil, çeşme ve çarşı gibi yapılarla bir külliye oluşturuyordu. Sultan Ahmed Camisi'nden temel şema açısından ayrılmayan, ancak yükseltilmiş boyutlarıyla değişiklikler getiren bu camide ilginç bir nokta, Sultan Ahmed Camisi'nde yoğun kullanılan İznik çinilerinin burada artık değişime uğramasının saptanmasıdır.

Sultan Ahmed ve Yeni Cami gibi büyük örnekler dışında kalan 17. yüzyıl camileri bazı guruplar altında toplanabilir. Bunlardan bir türün örnekleri daha çok külliyeler içinde yer alan tek kubbeli camilerdir. İstanbul da Üsküdar'da 1640 tarihinde Kösem Sultan tarafından yaptırılan **Çinili Cami**, yapıyı üç kenarı boyunca çevreleyen,ahşap bir galeri olarak düzenlenen son cemaat yeriyle değişik bir uygulamadır. 17. yüzyılın ikinci yarısında yapılan İstanbul'daki **Köprülü Mehmed Paşa Külliyesi, Kara Mustafa Paşa Külliyesi** ve **Amcazâde Hüseyin Paşa Külliyesi**'nde sekizgen gövdeli, üstü kubbeyle örtülü olarak düzenlenen mescitler, medrese hücrelerinden koparılarak, belirgin bir kimliğe kavuşturulmuşlardır.

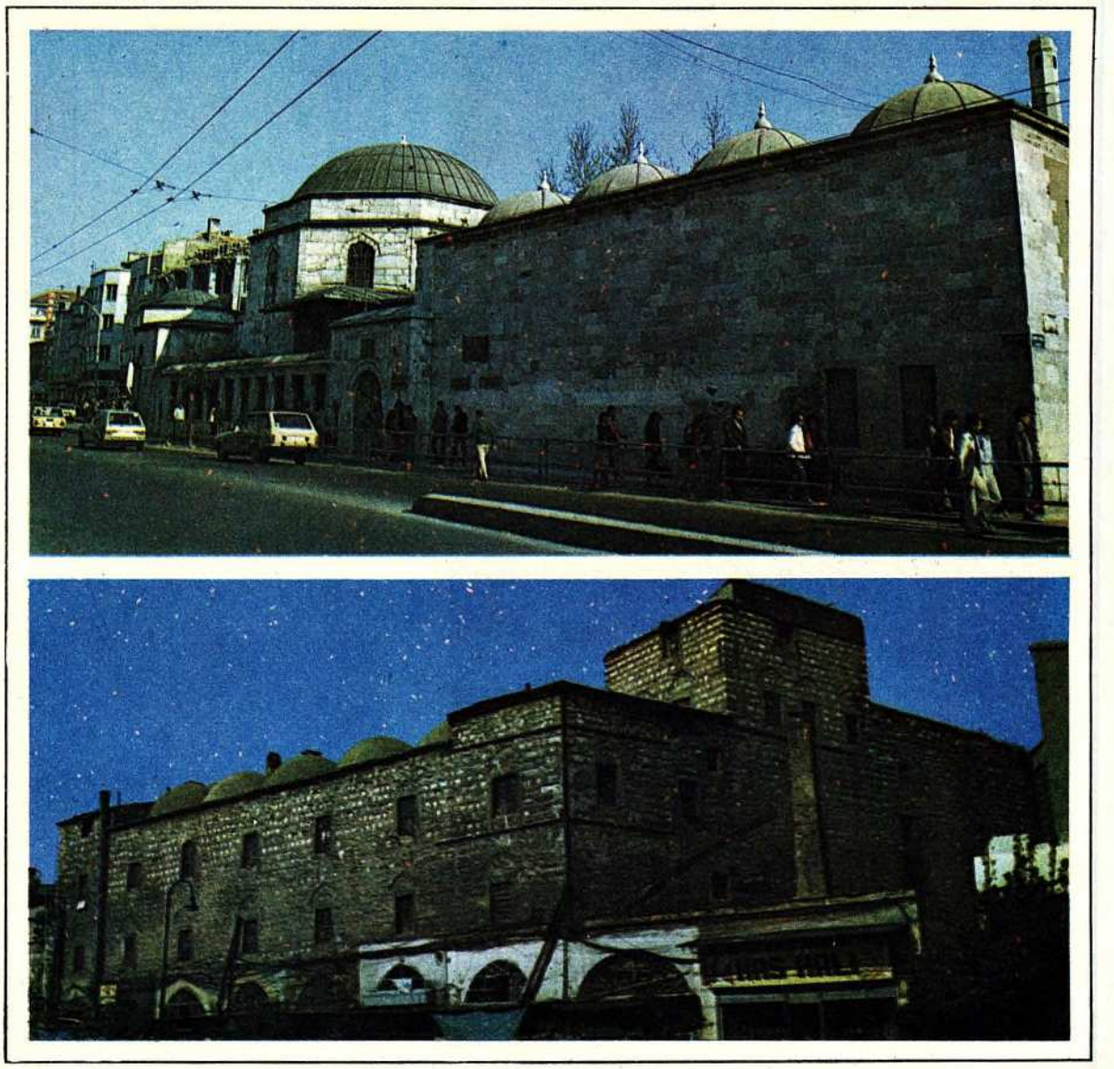
Anadolu'da menzil hanlarıyla birlikte yapılan, ya da kent içi külliyeleri içinde yer alan kare gövdeli, tromplu kubbeyle örtülü, önlerinde üç açıklıklı son cemaat yeri bulunan örnekler arasında **Ulukışla Öküz Mehmed Paşa Camisi, Vezirköprü Taşkale Camisi, Safranbolu Köprülü Camisi, İncesu Kara Mustafa Paşa Camisi** sıralanabilir. Ayrıca avlusu medrese olarak düzenlenen ve geçmiş örnekleri izleyen bir ilginç uygulama ve Elmalı'daki **Ömer Paşa Külliyesi**'nin camisidir. Bu yüzyıl yapılarına bölgesel özellikleriyle eski plan şemalarını tekrarlayan Mardin'de 1691 tarihli **Zafiri Camisi**, Diyarbakır'da **Nasuh Paşa Camisi**, Bitlis'te **Ayn-el Barit Camisi, Taş Mescit** ve **Kale Altı Camisi**'ni de kaydetmek gerekir.

MEDRESELER VE EĞİTİM YAPILARI

17. yüzyılın eğitim ile ilgili yapılarına kısaca değinmek gerektiğinde, başta medreselere yer vermek daha doğru olur. Bu yapılar 16. Yüzyıl medreselerinde de görüldüğü gibi çoğu kez anıtsal camiyle ortak bir avlu çevresinde ya da büyük bir külliyenin öğesi olarak tasarlanmışlardır. 16. yüzyıl sonlarına doğru, merkezi medrese olan külliyelerin yapımına başlanmış, bu durum 17. yüzyıl boyunca da sürdürülerek, külliye çerçevesi içinde medresenin diğer

scanfan

Üst: Kara Mustafa Paşa Medresesi, İstanbul. Alt: Vezir Hanı, İstanbul.



öğelerle ilişkileri önem kazanmıştır.

Mimar Davud Ağa'nın İstanbul Divanyolu üzerinde 1580 yıllarında yaptığı **Anber Ağa Medresesi,** sebil ve sıbyan mektebinden oluşan şemasıyla, medreseli külliye türüne öncülük etmiş sayılabilir. Gene Mimar Davud Ağa tarafından 1594 yılında yapılan İstanbul Divanyolu'ndaki **Koca Sinan Paşa Külliyesi,** caminin külliye programından kaldırıldığı bir örnek olarak, medreseli külliye gelişiminde önemli bir aşamaya işaret etmektedir.

16. yüzyılın sonlarından başlamak üzere, medresenin değişik ağırlıklarla ve değişik biçimlerde uygulandığı bu türün örnekleri arasında İstanbul Bayezid'de **Hasan Paşa Medresesi,** Saraçhanebaşı'nda **Gazanfer Ağa Medresesi** ile 1606-1610 yılları arasında yapılmış olması mümkün **Kuyucu Murad Paşa Külliyesi Medresesi** ve Şehzadebaşı'nda 1618 yılı dolaylarına tarihlenen **Ekmekçioğlu Külliyesi Medresesi** sayılabilir.

17. yüzyılın ikinci çeyreğinde İstanbul'da yapılan 1638 tarihli **Bayram Paşa Medresesi,** olasılıkla Mimar Kasım Ağa'nın eseri olan 1640 tarihli **Çinili Medrese,** Bayezid'de 1957 yılında ortadan kaldırılan 1641 tarihli **Kemankeş Kara Mustafa Paşa Medresesi** birer külliyeye bağlı olmakla birlikte, bu örneklerde geçerlik kazanan tek kütle düzeninden vazgeçilmiştir.

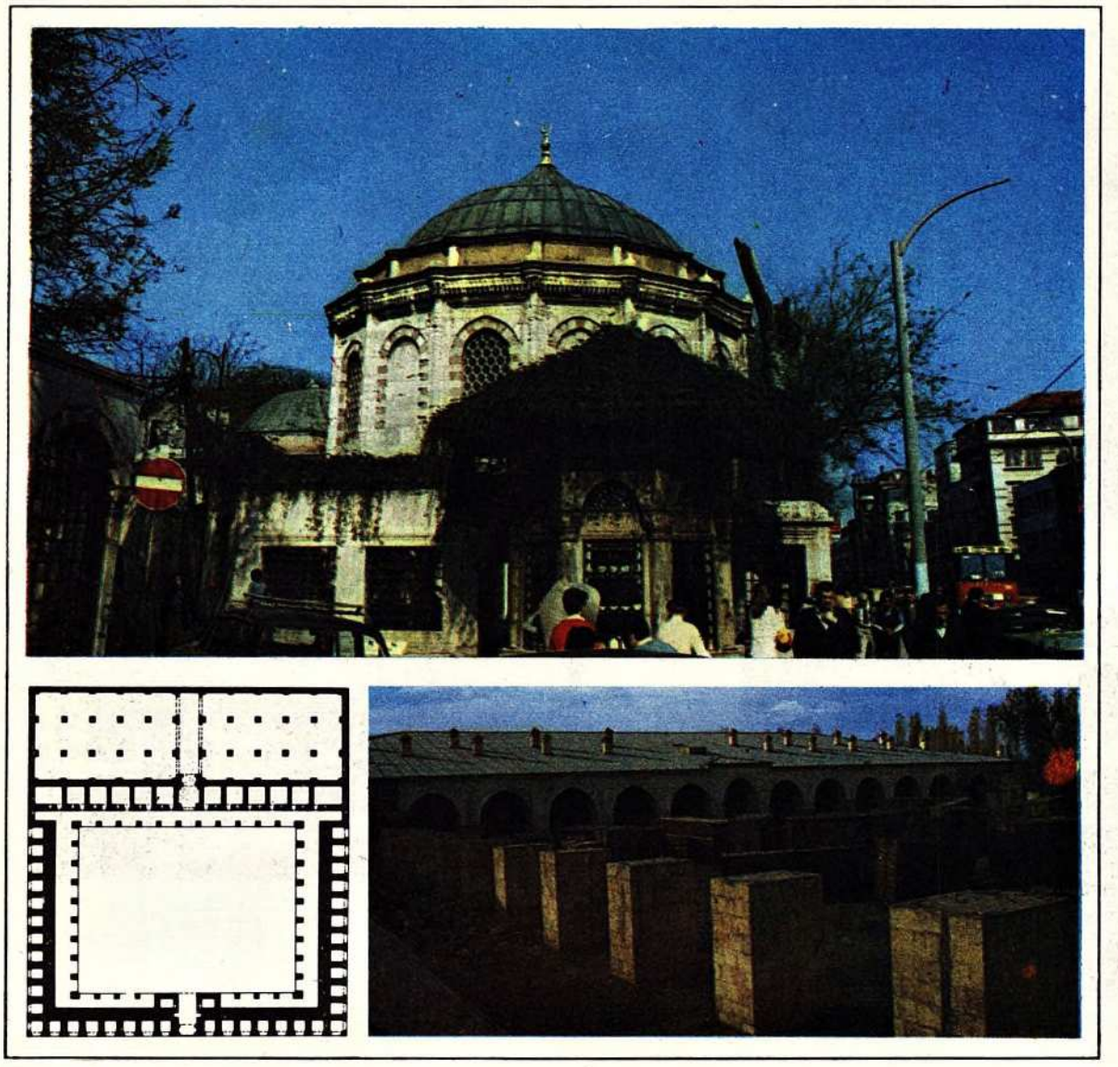
17. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Köprülü Mehmed Paşa, Fazıl Ahmed Paşa ve Merzifonlu Kara Mustafa Paşa mimari çalışmalara önem vermişlerdir. Bunların İstanbul'daki eserleri arasında değişik biçimlerde oluşturulmuş medreselerin varlığını görüyoruz. Bu konuda en önemli örnek Divanyolu'da bulunan 1661 tarihli **Köprülü Külliyesi** içindeki L düzenli medresedir. Aynı düzen daha sonra yapılan 1681 tarihli **Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi** ile **Amcazâde Hüseyin Paşa Medresesi**'nde de sürdürülmüştür.

İstanbul dışında, Vezirköprü'deki **Fazıl Ahmed Paşa Medresesi**'nde ise, eski geleneklere dönülerek, medresenin bir külliyeye bağlı olmadan tasarlandığı dikkati çekmektedir. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın 1670 yılında İncesu'da yaptırdığı geniş kapsamlı **Kara Mustafa Paşa Külliyesi** içinde yer alan medrese, kara planlı bir dershanenin yanına tek sıra olarak dizilen hücrelerden oluşmaktadır. Bu düzen aynı yıllarda İstanbul'da yapılan uygulamalardan ayrılmaktadır.

17. yüzyıl sıbyan mekteplerini de kısaca ele alırsak, bunların çoğunun bir külliye içinde yer almakla birlikte, diğer konulara bağlı olmadan tasarlandıkları görülmektedir. Örneğin 16. yüzyıl başında yapılan **İstanbul Kuyucu Murad Paşa Sıbyan Mektebi,** medreseye bitiştirilmişse de, özel girişi, iki katlı düzeniyle sıbyan mekteplerine özgü tasarım özelliklerini sürdürmüş ve medreseden ayrı tutulmuştur. **Sultan Ahmed Külliyesi Sıbyan Mektebi** de dış avlu duvarına bitişik yerleştirilmiş, yerden yükseltilen tek dershaneli bir yapıdır. Ayrıca gene İstanbul'da **Bayram Paşa, Çinili, Yakup Ağa** örneklerinde de derslik bölümü yerden yükseltilmiş, yapı başka kütlelerle bitişse de, özel koşulları korunmuştur.

16. yüzyılda bağımsız bir yapı kimliğinde karşımıza çıkmayan kitaplıklar 17 yüzyılda yeni görünüşlere kavuşmuş, kitapların cami ve medreselerin dolaplarında korunması geleneği terk edilmeye başlanmıştır. Böyle bir gereksinmenin doğuşuna, kitaba olan ilginin artması da yol açmış olabilir. 17. yüzyılın kitaplık örnekleri arasında Sadrazam Halil Paşa'nın 1618 tarihli Kayseri'nin Tavlusun köyünde yaptırdığı **Halil Paşa Kitaplığı** başta olmak üzere, İstanbul Divanyolu üzerinde 1661 tarihli **Köprülü Kitaplığı,** Mehmed Paşa'nın 1671 yılında doğduğu yer olan Erkilet'te yaptırdığı **Mehmed Paşa Kitaplığı** sayılabilir. İstanbul'da Fazıl Ahmed Paşa'nın özel kitapları

scanfan



Üst: Sinan Paşa Türbesi ve Sebili, İstanbul. Alt sol: Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Eski Malatya. Plan. Alt sağ: Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Eski Malatya.

için yapılan Köprülü Kitaplığı bugün de benzer amaçla kullanılmaktadır. Önünde revak, arkasında ise tek hacimden oluşan ana mekân yer almaktadır .Bir Külliye içinde yer alan **Amcazâde Hüseyin Paşa Kitaplığı**, iki katlı düzeniyle bu gelişmenin öncüsü sayılabilir. Medrese dershanesiyle eşdeğerli kütleler olarak tasarlanan **Feyzullah Efendi Kitaplığı** ile **Damat İbrahim Paşa Kitaplığı** ise, bu gelişim çizgisinin dışında kalan uygulamalardır.

MEZAR ANITLARI

17.yüzyıla ait eğitim yapılarının ardından mezar anıtlarına da topluca bir göz atıldığında, tek yapı olarak kurulan türbelerin daha çok 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyılın başından kaldığı gözlenmektedir. Daha sonraları genellikle paşa ve vezir külliyeleri içinde yer alan türbeler, mescit, dershane, sebil gibi yapılarla birleştirilmiş, ortak kompozisyonlar içinde ele alınmıştır.

Mimar Sinan ve Klasik Osmanlı mimarisinin 16. yüzyıla ait örneklerinde, çoğunlukla vezir ve paşa türbelerinin dört, altı, sekiz kenarlı, sultan türbelerinin ise iç ve dış koridorla zenginleştirilmiş çokgen planlı yapılar olduğu bilinmektedir. Oysa 16. yüzyılın sonuna doğru türbelerdeki iç ve dış kenar sayısı oniki hatta onaltıya kadar çıkarılmıştır. İç ve dış kenar sayıları değişik olan çokgen planlı türbeler de ayrıca kendi içinde iki gruba ayrılabilir. Dışta sekiz, içte onaltı kenarlı olarak tanımlanabilecek türün, 17. yüzyıl başında gerçekleştirilen tek örneği İstanbul'daki 1603 tarihli **İbrahim Paşa Türbesi**'dir. İkinci grupta ise iç kenar sayısı dıştakinin yarısı kadardır ve kenarlar eyvanlarla derinleştirilmiştir. İstanbul'daki 1600 tarihli 3. Murad Türbesi'ne bitişik **Şehzadeler Türbesi**'nin planı dışta sekizgen içte kare bir şema göstermektedir. **Siyavuş Paşa Türbesi** ile **Koca Sinan Paşa Türbesi** ise dışta onaltı, içte sekizgendir.

Sultan türbelerine gelince, Kanuni Süleyman ve 2. Selim türbelerinde olduğu gibi 17. yüzyılda iç galerili düzeni sürdürenler arasında Ayasofya bahçesindeki 1595 tarihli ve altıgen gövdeli **3. Murad Türbesi** ile yine aynı yerdeki sekizgen gövdeli ve 1608 tarihli **3. Mehmed Türbesi** özellikle belirtilmesi gereken yapılardır. Ayrıca kendi adıyla anılan külliyenin içindeki 1617 tarihli **Sultan Ahmed Türbesi** ve Yeni Cami arkasındaki 1682 tarihli **Turhan Valide Sultan Türbesi** kare gövdeli, önlerinde giriş mekânları bulunan mezar anıtlarıdır.

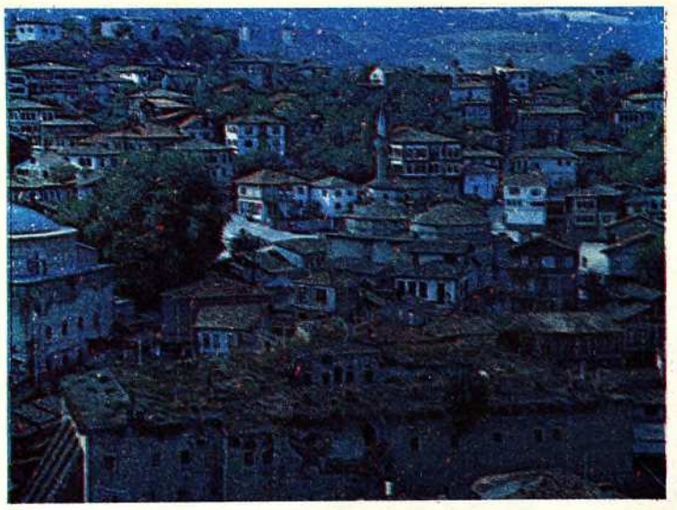
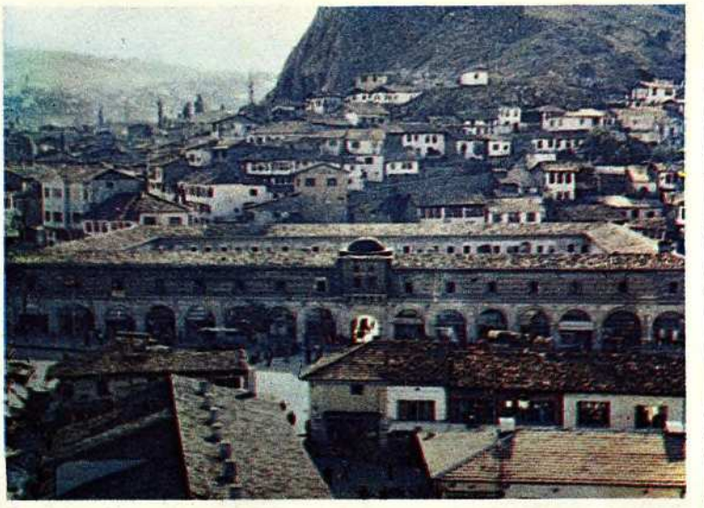
17. yüzyılın başında plan ve kütle yönünden yalınlaşan vezir ve paşa türbelerinin bir bölümünde ise yapı daha çok sebil, medrese ve benzeri eserlerle beraber tasarlanmıştır.Bu türün ilginç bir örneği Üsküdar'da Aziz Mahmud Hüdai Efendi Camisi yakınında bulunan 1630 tarihli **Sadrazam Halil Paşa Türbesi**'dir. Tek kubbeli, kare planlı ve revaklı bir girişe sahip olan türbenin alt katına bir sebil yerleştirilmiştir. İstanbul Vezneciler'de 1607-1609 arasına tarihlenen aynı addaki külliyeye dahil **Kuyucu Murad Paşa Türbe** ile Bayram Paşa Külliyesi'ne dahil 1635 tarihli **Bayram Paşa Türbesi** de sebil-türbe ilişkisi içinde düşünülmüştür.

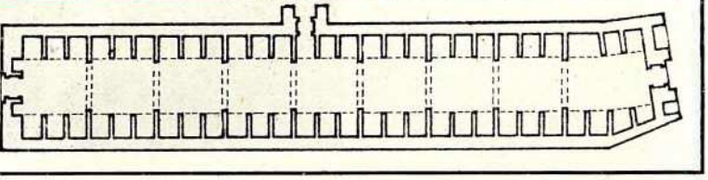
17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren türbeler genellikle açık olarak düzenlenmişlerdir. İstanbul Divanyolu'nda 1661 tarihli **Köprülü Mehmed Paşa Türbesi**, Çarşıkapı'daki külliyenin **Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Türbesi** bu konuda verilebilecek örneklerin başında gelmektedir.

HAMAMLAR

Sinan'dan sonraki dönemde yapılan külliyelerin programlarında hamam yapılarına çok fazla rastlanmaz. İstanbul'daki külliyelerden yalnız 1598 tarihli **Cerrahpaşa Külliyesi Çifte**

scanfan



Hamamı, 1609-1617 yılları arasında yapılan **Sultan Ahmed Külliyesi Hamamı**, 1640 tarihli **Çinili Külliyesi Çifte Hamamı** bulunmaktadır.

Genellikle daha önceki plan şemalarını kullanan 17. yüzyıl hamamları arasında bugün ortadan kaldırılmış olan Laleli'deki 1660 tarihli **Kızlarağası Abbas Ağa Çifte Hamamı**, aynı kişi tarafından daha sade olarak yaptırılan ve günümüzde de kullanılan Sirkeci'de **Küçük Hamam** İstanbul'daki en tanınmış örnekler olmaktadır. Anadolu bulunan örnekler ise Köprülü Mehmed Paşa'nın eşi tarafından Vezirköprü'de yaptırılan çifte hamam türündeki **Ayşe Hanım Hamamı**, gene aynı kişi tarafından Vezirköprü'deki Kale Camisiyle beraber yaptırılan **Taşkale Hamamı**, Merzifon'da Kara Mustafa Paşa tarafından yaptırılan 1676 tarihli **Paşa Hamamı** burada anımsanabilir.

HANLAR VE KERVANSARAYLAR

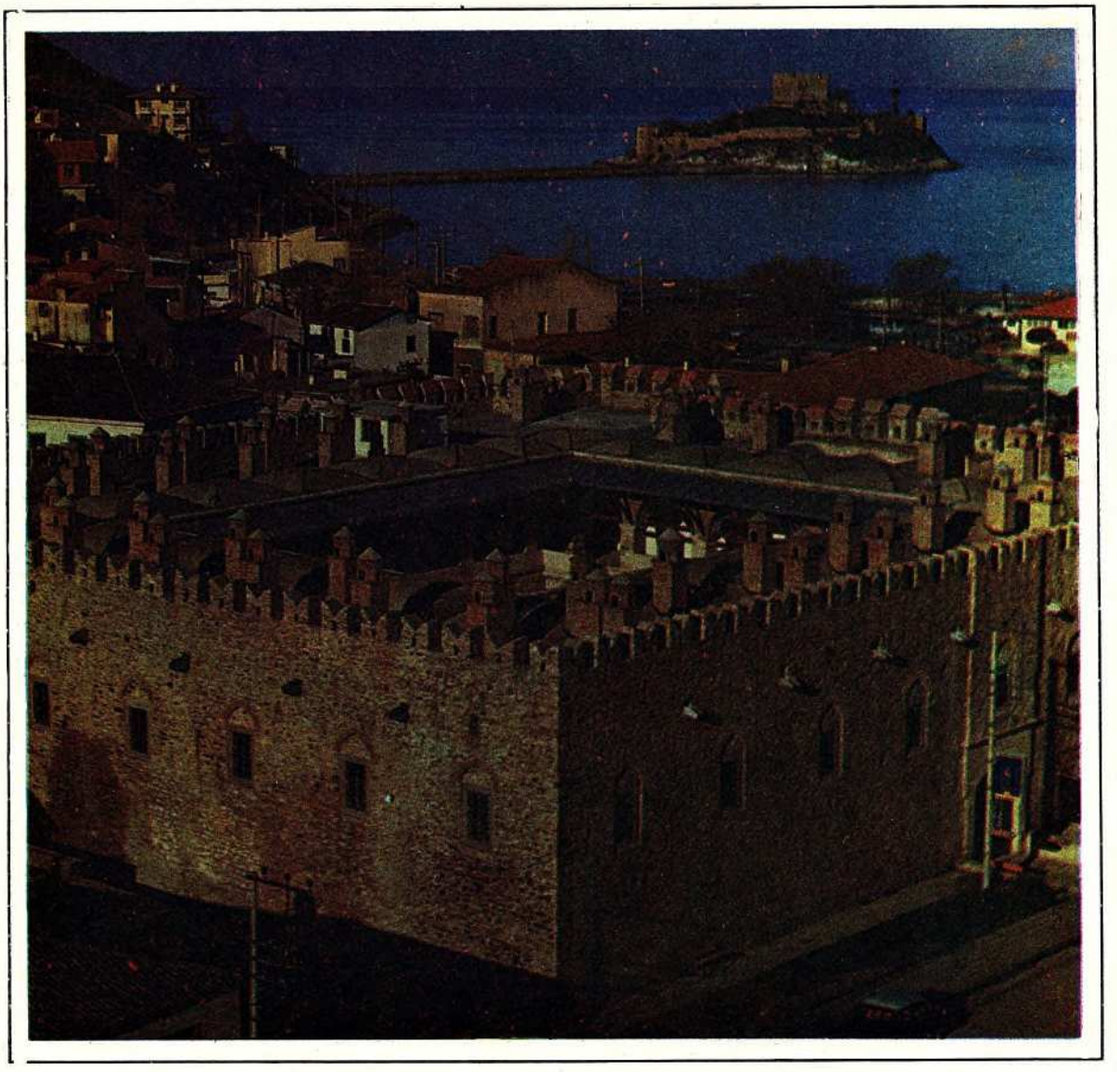
Konaklama amaçlı han ve kervansaraylar konusunda 17. yüzyıldaki genel görüntü dikkate alınırsa ilginç denemelere tanık olunmaktadır. Bu yüzyılda kentlerde ve yollarda yapılan hanlarda kullanım biçimlerinden gelen ayrılıklar sürdürülmekte, ikisinde de anıtsal örneklerle karşılaşılmaktadır. Kent içi hanları arasında 17. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılan **Kuşadası Öküz Mehmed Paşa Kervansarayı** hacı kafilelerinin barınması için yapıldığından, daha çok yolcuların barınacakları mekânlara ağırlık verilmiştir. Yüzyılın ilk yarısının en önemli örneği, Kösem Sultan'ın İstanbul Çakmakçılar'da 1640 yılına doğru yaptırdığı **Valide Hanı** ile yüzyılın ikinci yarısından gene İstanbul'da Köprülü Fazıl Ahmed Paşa tarafından yaptırılan **Vezir Hanı**'dır. Anadolu'dan verilebilecek örnekler ise, Kara Mustafa Paşa'nın yaptırdığı Merzifon'daki **Taş Han**, Tokat'ta 1631 tarihli **Voyvoda Hanı** ve Safranbolu'da 1640-1648 arasına tarihlenen **Cinci Hanı**'dır.

Kent içindeki bu anıtsal örneklerin yanı sıra, Osmanlılar'ın yollarda yaptırdıkları menzil hanları arasında özel bir yeri olan Sadrazam Öküz Mehmed Paşa'nın Ulukışla'daki **Mehmed Paşa Kervansarayı** ayrıca cami, çarşı, hamam gibi öğeleri içermektedir. Özellikle 4.Murad'ın doğu seferleri sırasında Anadolu'da yoğun biçimde menzil hanı yapıldığını biliyoruz. Ancak bunların sınırlı bir bölümü günümüze ulaşmıştır. Menzil hanlarının genel yerleşme düzeni kesin ve tek bir tipolojiye bağlı olmayıp, yapının yerleştiği alanın daha önce mevcut bir yerleşme içinde veya yakınında yer almasına, topoğrafik duruma göre farklı özellikler gösterebilmektedir. Günümüze gelebilmiş örneklerden Edirne'deki 1609 tarihli **Ekmekçioğlu Ahmed Paşa Kervansarayı**, Eski Malatya'da 1637 tarihli **Silahdar Mustafa Paşa Kervansarayı**, Diyarakır'ın Lice ilçesi yakınlarındaki **Çeper Hanı**, Sivas'ın Yıldızeli ilçesindeki 1640 tarihli **Yeni Han**, Bilecik'te 1660 tarihli **Vezirhan**, Adana-Halep yolu üzerinde 1661 tarihli **Misis Kervansarayı** ulusal sınırlarımız içinde kalan yapılardır.

DİĞER YAPILAR

Han ve kervansarayların yanı sıra konusu edilebilecek bir grup yapı da çarşı ve bedestenlerdir. 17. yüzyılda yapılan ticaret yapıları daha çok yeni kurulan büyük külliyeler içinde ya da gelişen merkezlerde bulunmaktadır. Bu çarşılar genellikle karşılıklı dükkân dizilerinden oluşan, üstü açık veya kapalı sokaklar olarak düzenlenmişlerdir. 16. yüzyıl sonunda Selimiye Külliyesi'ne ek olarak Davud Ağa tarafından yapılan Edirne'deki **Selimiye Arastası**, 17. yüzyıl başında Sultan Ahmed Külliyesi'nin bir parçası olarak düzenlenen **Sipahi Çarşısı**, ilk anda sözü edilebilecekler

scanfan



Öküz Mehmed Paşa Kervansarayı, Kuşadası. Yan sayfa sol üst: Cinci Hanı, Safranbolu. Genel görünüş. Sol alt: Cinci Hanı, Safranbolu. Avludan görünüş. Sağ üst: Voyvoda Hanı. Tokat. Sağ orta: Bedesten, Niğde. Sağ alt. Bedesten, Niğde. Plan.

arasındadır. 17. yüzyıl ortalarında Bayram Paşa tarafından yaptırıldığı ileri sürülen **Niğde Bedesteni** de üstü örtülü bir sokağın iki yanında yer alan karşılıklı dükkân dizisinden oluşmaktadır. Ayrıca İstanbul'un en ilginç yapılarından olan Yeni Cami Külliyesi'nin bir parçası durumundaki **Mısırçarşısı** Fazıl Ahmed Paşa'nın yaptırdığı **Vezirköprü Bedesten ve Arastası** yerleşme düzenleri, ilginç planlarıyla 17. yüzyıldaki ticaret yapılarının başında gelmektedir.

Osmanlı yolları üzerinde 17. yüzyıla kadar yapılan köprüler, uzun yıllar görev yaptıklarından köprü yapımı 17. yüzyıl ve sonrasında oldukça azalmış, sınırlı sayıya inmiştir. Yapılanlar arasında anıtsal bir örnek, Ekmekçioğlu Ahmed Paşa'nın Edirne'de Tunca Irmağı üzerinde yaptırmış olduğu **Tunca Köprüsü**'dür. Sedefkâr Mehmed Ağa tarafından 1608-1615 yılları arasında yapılan köprünün bir bölümü sellerin etkisiyle yıkılmış, sonradan bütünlenmiştir. Bu dönemde İstanbul'da yapılan tek köprü Topkapı dışında Davud Paşa Kışlası yolunda bulunan **Genç Osman Köprüsü**'dür. 4. Murad zamanında Çoban Ali Kasım Ağa'nın yaptırdığı **Babaeski Köprüsü** de bezemeli balkon ve yazıt köşküyle önemli bir yapıdır.

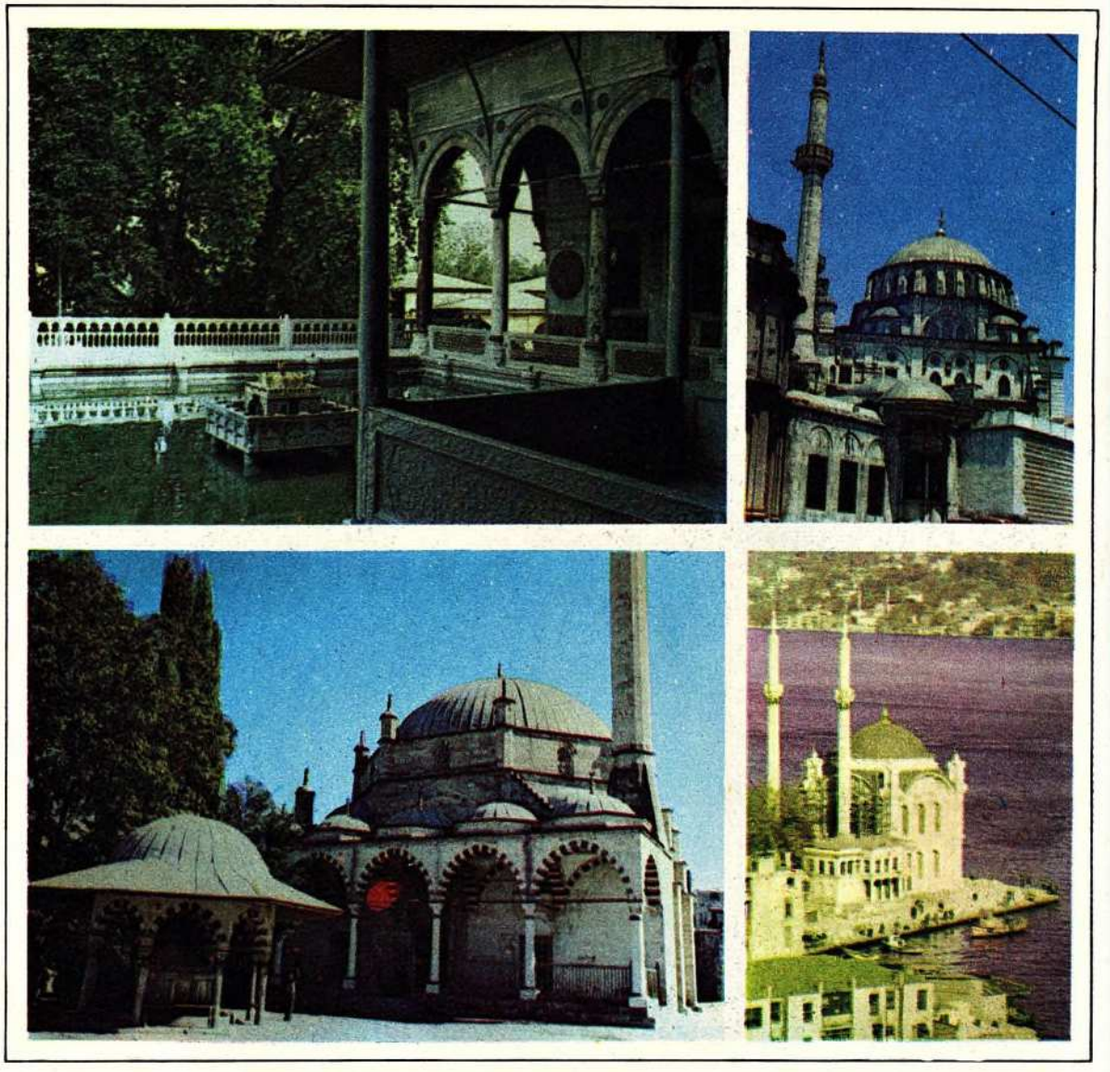
17. yüzyıl su yapıları arasında önemli bir yer tutan sebiller, biçimleri kadar, sokak dokusu içindeki konum ve birlikte bulundukları yapılarla simgesel ilişkileri açısından da önem kazanmışlardır. Bu gelişmenin öncüleri olarak sayılabilecek İstanbul'da 1594 tarihli **Sinan Paşa Sebili** ile 1599 tarihli **Gazanfer Ağa Sebili**'nde alt yapı, sekizgen plan üzerine kurulmuş ve çokgenin köşelerindeki taşıyıcı kolonlar arasına yerleştirilmiş tunç şebekelerin alt bölümleri su verilmeye uygun pencereler olarak düzenlenmiştir. Bu yapıların başlıca bezeme öğeleri tunç şebekeler ve kolonları birleştiren kemerlerin alınlıklarında yer alan taş bezemelerdir. Bunların izleyicileri olarak 17. yüzyıl başından İstanbul **Kuyucu Murad Paşa Külliyesi Sebili**, 1634 tarihli **Bayram Paşa Sebili**, 17. yüzyılın ikinci yarısında yapılan **Yeni Cami Külliyesi Sebili** belirtilebilir.

17. yüzyıldan itibaren güçlü bir gelişme gösteren ve birbirinden ilginç örnekleri yer yer bugün de karşımıza çıkan Osmanlı saray, köşk ve yalılarının 17. yüzyıldan kalanları oldukça sınırlıdır. 17. yüzyılın ikinci yarısında Edirne ve Vezirköprü'de yapılmış iki paşa konağı, harem ve selamlık olarak iki bölümde düzenlenmiştir. Edirne Kale içinde **Vezir Konağı** olarak anılan yapı, avluya açılan hayat bölümüne bağlanan odalardan oluşmaktadır. Hayat, selamlık bölümünde daha geniş tutularak, cumbalı yükseltilmiş bir bölümle avluya doğru çıkıntı yapmıştır. Vezirköprü'deki **Köprülüler Konağı**'nda ise harem ve selamlık bölümlerinde eş genişlikte düzenlenen hayat, harem tarafından bir eyvanla genişletilmiştir.

Malzeme özellikleri nedeniyle daha kolay korunabilen kâgir köşklerden günümüze ulaşan örneklerin çoğu Topkapı Sarayı içinde bulunmaktadır. 17. yüzyıl başından kalan ilk köşk, Sultan Ahmed'in 1608 yılında 3. Murad yatak odasına bitişik olarak yaptırdığı tek kubbeyle örtülü **Sultan Ahmed Okuma Odası**'dır. Yapı iç düzeni, bezeme ve boyutlarıyla çağın köşk yapıları hakkında fikir vermektedir. Sultan Ahmed'in Beylerbeyi'nde yaptırdığı **İstavroz Sarayı** ise zamanla yok olmuştur. Osmanlı köşk geleneğine genel olarak bakılacak olursa, gelişimin başlıca iki çizgide yürütüldüğü gözlenir. Birinci türde köşk, bazen bir kenarında yer alan eyvanla genişletilen, dörtgen planlı bir merkezi hacim çevresinde gelişmiştir. Bu genel şemadan türetilmekle birlikte, iç mekân etkisi farklı olan ikinci türde, merkezi hacim kare ya da sekizgen planlıdır ve mekân birden fazla kenarda yer alan

scanfan

Sol üst: Topkapı Sarayı Revan Köşkü, İstanbul. Sol alt: Damat İbrahim Paşa Camisi, Nevşehir. Sağ üst: Laleli Camisi, İstanbul. Sağ alt: Ortaköy Camisi, İstanbul.



eyvanlarla genişletilmiştir. Bugün mevcut olmamakla birlikte 1592 tarihli **Yalı Köşkü** bu türün bilinen en eski örneğidir. 4. Murad zamanında yapılan 1636tarihli **Revan Köşkü** ve 1639 tarihli **Bağdat Köşkü** ile 1643 tarihli **Sepetçiler Köşkü**'nde uygulama alanı bulan bu köşk tipi, ters T tipi yalı divanhanelerine de öncülük etmiş olmalıdır. Gene bu dönemden kalan yapılar arasında 3. Murad Köşkü'nün yanında yer alan **Çifte Kasırlar** ve **Haremağaları Koğuşu**, mimari ve bezeme açısından özellikler gösteren eserlerdir.

7. BATIYA AÇILIŞ VE OSMANLI MİMARİSİNİN SON DÖNEMİ

Osmanlı mimarisinin 18. ve 19. yüzyıllardaki görüntüsü, geçmiş dönemlere oranla, oldukça değişik özelliklerle yüklüdür. Kültür ve sanat, siyasal başarısızlıkların süreklilik kazandığı 18. yüzyıla kadar önemli ölçüde geleneksel bütünlüğünü korumuş, yabancı etkilerin yoğunluğu ancak 18. yüzyıldan itibaren duyulmaya başlamıştır. Bu durum Osmanlı toplum yapısıyla yakından ilgilidir.

18. yüzyılda Batı, özellikle Fransa ile ilişkilerin gittikçe artması ve buna paralel olarak yeni kurumların oluşturulması istekleri, mimari alanda da giderek karşılığını bulmuştur. Bu yüzyıla kadar mimari ve bezeme konusunda kendi içinde gelişerek gelen kabul görmüş değerlere, bu yüzyılda başka etkenler karışmış ve Osmanlı mimarisine yavaş yavaş ağırlığını koymaya başlamıştır. Ancak bu öğelerin başlangıçta, geleneksel Osmanlı yapısı içinde eritilerek ele alındığı da bir gerçektir.

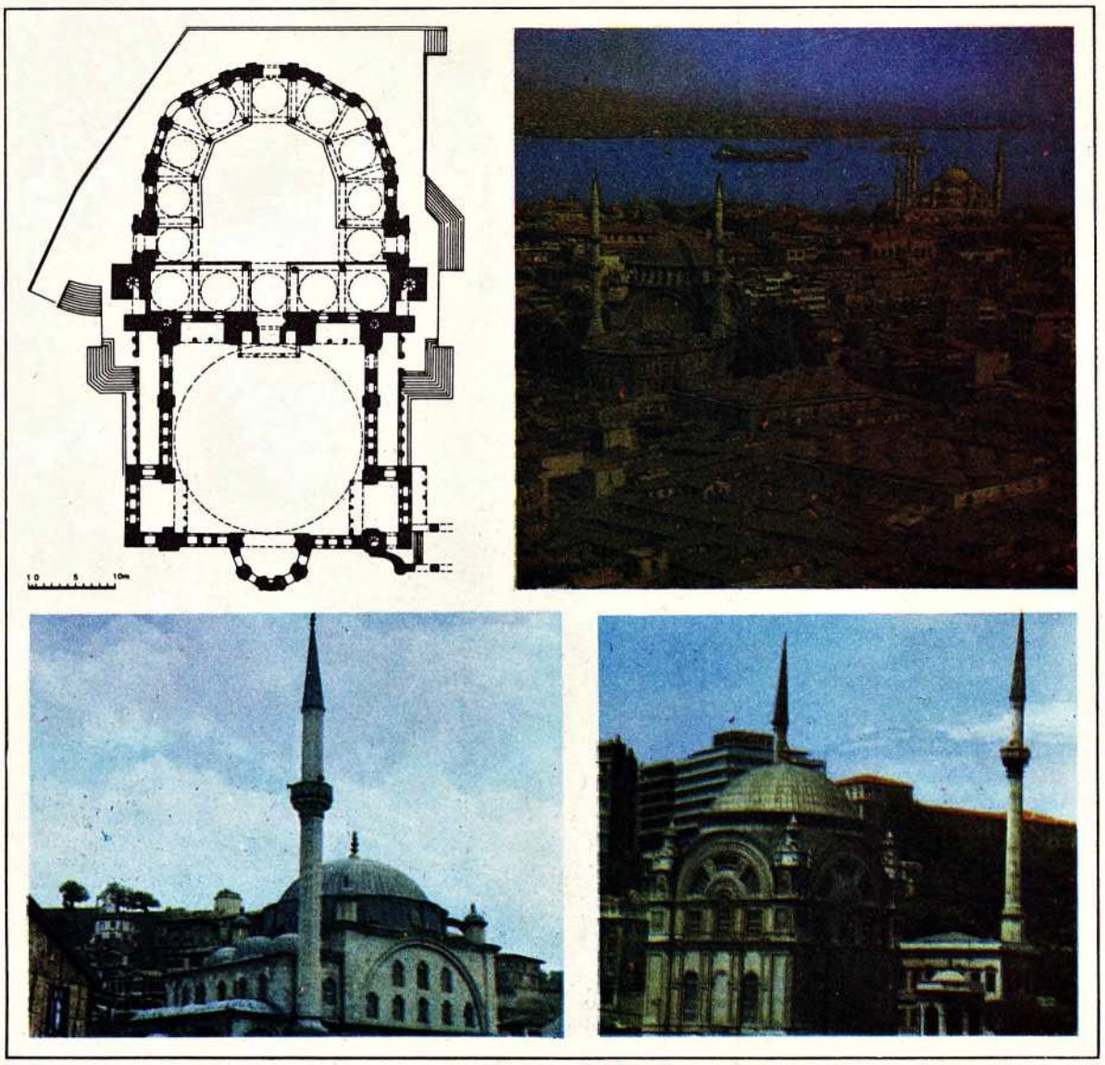
Osmanlı mimarisi Batılılaşma dönemine, yaklaşık 1703-1740 yılları arasını kapsayan ve çoğu kez **Lâle Devri** olarak da adlandırılan kısa bir geçiş dönemiyle adım atmıştır. Lâle Devri'nde,Sultan 3.Ahmed ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın tüm çabalarına karşın, mimari açıdan biçime yönelik belirgin bir Batılılaşma gerçekleştirilemediği gibi özel diyebileceğimiz bir mimari üslup da yaratılamamıştır. Ürünlerini daha çok sivil mimari alanındaki köşk ve saray türü yapılarda veren bu kısa dönemin en özgün örnekleri Patrona Halil Ayaklanması'nda ortadan kaldırılmıştır. Günümüze gelebilen sayılı örnekler arasında ise Ayasofya ile Topkapı Sarayı arasındaki 1729 tarihli **3.Ahmed Çeşmesi**, 1720 yılında bitirilen Şehzadebaşı'nda **İbrahim Paşa Külliyesi**, Topkapı Sarayı'nda **3.Ahmed Yemiş Odası** ve Çarşamba'daki 1724 tarihli **İsmail Efendi Külliyesi** sayılabilir.

Lâle Devri'nin ardından 1740-1808 yıllarını kapsayan ve gene yaygın tanımıyla **Türk Barok** ve **Rokoko Devri** denilen bir döneme girilmiştir. bu dönemde artık Klasik Osmanlı yapı sanatının mimari ve bezeme ögeleri yerlerini ağır ağır Avrupa mimarisinin Barok ve Rokoko üsluplarındaki mimari ve bezeme öğelerine terk etmeye başlamıştır. Yapı türlerinin genel plan şemalarında büyük bir değişiklik söz konusu olmamakla birlikte, geleneksel dekoratif anlayışın önemli ölçüde değiştiği gözlenmektedir.

19. yüzyılın hemen başında, Osmanlı sarayı, dönemin önde gelen devlet adamları ve aydınlarının Fransa'ya karşı giderek artan tutkusu nedeniyle, Batı kaynaklı **Ampir Üslub**'un da Türkiye'ye ithali gerçekleştirmiştir (1808-1860). Avrupa'da Barok Üslup'tan sonra ortaya çıkan Ampir Üslup, Osmanlı topraklarında Batı'daki özgün şekliyle değil de, değişikliğe uğrayarak ve yer yer Barok Üslup'la birleştirilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Ancak bu yorumlayışta, bize özgü görünüşlerin varlığı gene de kendisini hissettirmektedir.

1860'tan başlayarak 20. yüzyıla kadar uzanan dönem ise, Batı etkisinin tüm alanlarda Osmanlı toplum yapısını sarstığı ve mimaride Seçmeci (Eklektik) Dönem denilen akımın

scanfan



Sol üst: Nuruosmaniye Camisi, İstanbul. Plan. Sağ üst: Nuruosmaniye Camisi ve çevresi, İstanbul. Sol alt: İzzed Mehmed Paşa Camisi, Safranbolu. Sağ alt: Dolmabahçe Camisi, İstanbul.

egemen olduğu yıllardır (1860-1900). Bu dönemde Batı mimarlığının Antik Çağ'dan başlayarak kullandığı tüm mimari elemanlar ve üsluplar, hiç bir kural ve sınır tanımaksızın, birbirine karıştırılarak kullanılmıştır. Bu arada İslam ve Osmanlı mimarlığının klasik biçim kalıplarının da, çoğunlukla deformasyona uğrayarak kullanıldığını, özellikle belirtmemiz gerekir.

1900'den sonraki mimari eylemlerde ise toplumun üst yapısındaki kültürel ve sosyal düşüncelerin-ulusculuk çerçevesi içinde-Batı'ya bir tepki olarak gelişmesi sonucu, Avrupa seçmeciliğinden uzaklaşılmış, onun yerini Klasik Osmanlı ve Türk mimarisinin biçimsel öğelerini geriye getiren bir anlayış almıştır. Tekrar 16. yüzyılın klasik mimari elemanlarına dönüş, onları yeni şemalar içinde kullanma düşüncesiyle yola çıkan **Neo Klasik/ Birinci Ulusal Mimari Akımı** da belirli bir süre etkin olmuş ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar varlığını sürdürmüştür (1900-1925).

18. yüzyılın başından günümüze kadar Anadolu Türk mimarisinin genel gelişmesi ve değişik işlevli yapıları gözden geçirildiğinde, zaman içinde toplumdaki siyasal, ekonomik ve sosyal değişmelere uygun gelişmelere tanık olunmaktadır. Toplumun ve yönetici kadroların batıyla ilişkileri, yeni kurumların oluşturulmasıyla birlikte, mimarimizde yeni işlevleri karşılayan yapı kültürlerinin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Bu arada mimari eylemleri elinde tutan Hassa Mimarları Örgütü yavaş yavaş etkinliğini yitirmiş, bu eylemler bir yandan azınlık diğer yandan batılı mimar ve ustaların eline geçmiştir. 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi ile 1734'de kurulan ve o zamana kadar teknik eleman yetiştiren Askeri Berr-i Hümâyûn'un 1875 yılından sonra sivil mühendislik eğitimi yapmak üzere değişikliğe uğramasıyla, tekrar mimarlık eğitimi ele alınmıştır.

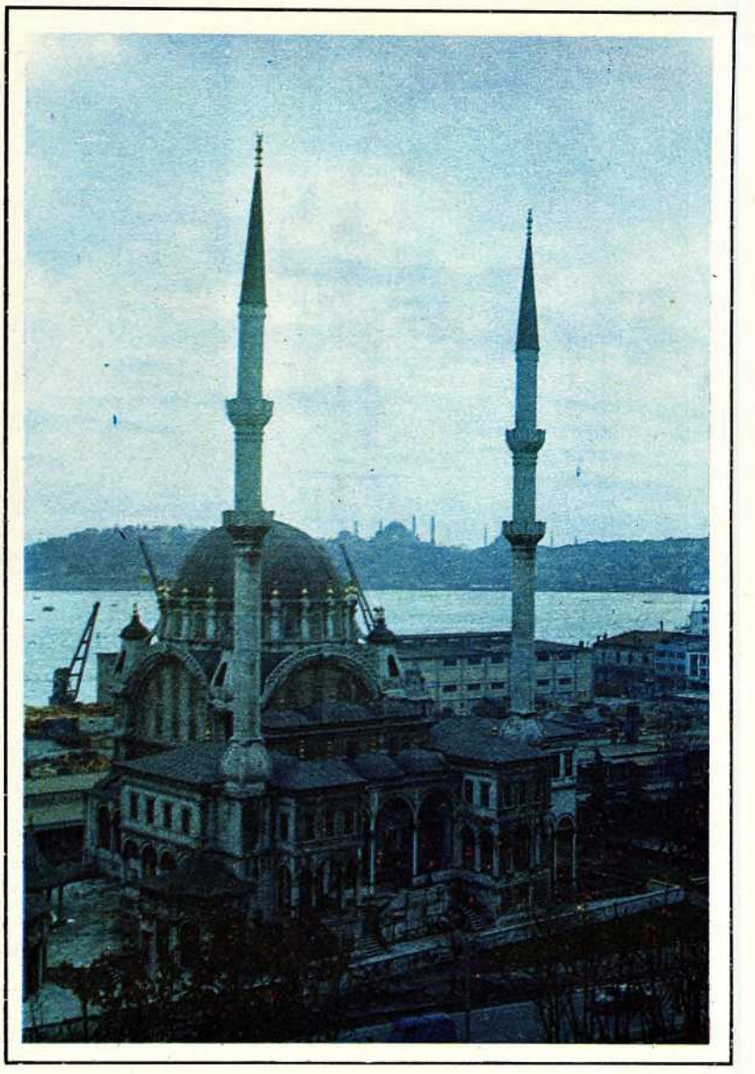
CAMİLER

18. yüzyılda 3.Ahmed ve çevresinin Batı ile ilişkilerinin güçlendiği yıllarda- özellikle İstanbul'da yoğun bir mimari çalışmanın varlığına tanık oluyoruz. Büyük bir bölümü günümüze ulaşmayan bu yapıların ardından, özellikle bezemede varlığını güçlü bir biçimde duyuran ve Barok-Rokoko üslubunun etkilerini taşıyan dinsel yapıların başında 1.Mahmud döneminde başlanıp 3.Osman döneminde bitirilen **Nuruosmaniye Camisi** gelmektedir. 1748-1755 yılları arasında bitirilen külliyenin içinde yer alan cami, zaman içindeki değişmeleri de birlikte getirmektedir. Caminin ana mekânı tek kubbelidir. Son cemaat yeri ve avlusu ise, on dört küçük kubbeden oluşan çok kenarlı bir görünüşe sahiptir. Bu biçimiyle avlu, diğer uygulamalar arasında tek deneme niteliğindedir. Yapıda oldukça yoğun biçimde Barok motifler yer almasına karşın, bu durum Avrupa'daki örneklerinden ayrılıklar taşımaktadır. Bütünüyle yapı, 18. yüzyıl mimarisinin ilginç denemelerine tanıklık etmekte, belirli bir anlayışı yansıtmaktadır.

İstanbul'da 18. yüzyılda yapılan diğer örnekleri sıralarsak, bunların başında 1757-1760 yılları arasında 3.Mustafa tarafından Mihrişah Emine Sultan adına yaptırılan **Ayazma Camisi** gelir. Gene 3.Mustafa zamanında 1759-1763 yılları arasında bitirilen Mehmed Tahir Ağa'nın mimarlığını yaptığı **Lâleli Camisi**, sekiz ayak sistemine uygun yapılmasına karşın, dönemin yaygın bezeme motiflerini de bénliğinde taşımakta, içerde kullanılan renkli mermerler görünüşe katkıda bulunmaktadır. Bu yapı, Türk mimarlarının yeni gelişmeleri yorumlayışları, geçmiş değerlere bağlılıkları açısından iyi bir örnektir. 3.Mustafa zamanında 1767-1771 yılları arasında tamamlanan **Yeni Fatih Camisi**, Eski Fatih Camisi'nin bazı bölümlerini varlığında toplayan, ana mekânı ortada bir

scanfan

Nusretiye Camisi, İstanbul



kubbe, dört yanda dört yarım kubbe, köşelerde dört küçük kubbeden oluşan Sultan Ahmed ve Yeni Cami denemelerinin ardından aynı şemanın tekrarlandığı yeni bir örnektir. 1778 yılında bitirilen 1. Abdülhamid'in yaptırdığı **Beylerbeyi Camisi** ile 1798-1800 yıllarında yapılan **Eyüp Camisi** de bu dönemin ilginç yapıları arasında yer alır.

İstanbul'daki bu cami örnekleri gözden geçirilirse, genel olarak eski plan şemalarından yola çıkıldığı dikkati çekmektedir. Dışarda ve içerde dönemin yaygın özellikleriyle yüklü bezeme motifleri kullanılmış, bir noktada daha önceki klasik Osmanlı motifleri yerlerini Avrupa'nın Rokoko ve Barok motiflerine bırakmıştır. Ayrıca rampayla çıkılan hünkar mahfilleri ve benzeri görünüşler bu dönemin belirgin denemeleridir.

İstanbul'daki gelişmeleri bir oranda izleyen başkent dışı dinsel yapılarından da birkaç örnek vermek gerekirse, başta özgün bir deneme olarak 1726 yılında ünlü Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın yaptırdığı **Nevşehirli İbrahim Paşa Camisi** ve 1756 yılında Cihanoğulları'ndan Abdülaziz Efendi'nin yaptırdığı Aydın'daki **Cihanoğlu Camisi** gelmektedir. Verilebilecek diğer önemli bir örnek de 1777-1779 yıllarında Çapanoğullarından Mustafa Bey'in yaptırdığı Yozgat'taki **Çapanoğlu Camisi**'dir. Bu arada 1779 yılında Karavezir Silahdar Seyyit Mehmed Paşa tarafından yaptırılan Gülşehir'de **Karavezir Camisi,** 1788 tarihli Yozgat'taki **Cevahir Ali Efendi Camisi,** 1791 tarihli Soma **Hızır Bey Camisi,** 1796 tarihli Safranbolu **İzzet Mehmed Paşa Camisi** değişik planları, özellikle birbirinden ilginç duvar resimleri ve bezemeleriyle dikkati çekmektedir.

18. yüzyılın ardından 19. yüzyılda, geçen yüzyılın egemen üslubu Barok ve Rokoko yanında, Ampir ve Neoklasik üsluplarını izlemekteyiz. 19. yüzyılda Batı mimarisinin mimari ve bezeme öğelerini yansıtan Osmanlı yapılarında, Avrupa'daki üslup karışıklığının nedenlerini bulmak olasıdır. Batı kaynaklı veya Avrupa etkisinde kalmış gayrimüslim mimarların seçmeci/eklektik davranışlarının kökeninde, bir bakıma Avrupa'daki teknolojik gelişmelere bağlı olarak sosyal dengesizliklerin ortaya çıkardığı sorunlar bulunmaktadır. Batı'da bilimsel ve teknolojik alandaki ilerlemelerin yarattığı sosyal ve kültürel hareketlilik, seçmeci bir tutumun gerçekleşmesine olanak sağlamıştır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarındaki bu seçmeci davranışlara bilinçli bir tutumla karşı koyma, Batı mimarisindeki en önemli kültürel davranış olarak nitelendirilebilir. Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi, seçmeci davranışa yol açan neden de, bu davranışa karşı çıkma olayı da Batı toplumunun sosyal, ekonomik ve kültürel yapısının bir sonucudur. Buna karşılık bizdeki seçmeci davranışlar, toplumun malı olmayıp, Batı hayranlığının bir sonucu gibi gözükmektedir. Daha sonraki mimari eylemlerimizde ve üst yapıdaki kültürel ve sosyal düşüncelerin, ulusculuk çerçevesi içinde gelişmesi sonucunda Batı seçmeciliğinden uzaklaşılmış, onun yerine Klasik Osmanlı-Türk mimarisinin biçimsel öğeleriyle donatılmış bir anlayış egemen olmuştur.

Çok değişik işlevli yapıların uygulama alanına konduğu 19. yüzyılda, İstanbul ve Anadolu'da yapılan camilerde karmaşık bir durum dikkati çekmekte, yukarıda kısaca belirtmeye çalıştığımız değişmeler değişik oranlarda yapılara yansımaktadır. Bu yüzden verilebilecek örnekleri tümüyle belirli üslupların içinde düşünmek yanılgılara yol açabilir. Başkent İstanbul'dan İmparatorluğun değişik yerleşme merkezlerine uzandıkça, Batı'dan aktarılan değerlerin oldukça farklı uygulamalara uğradıkları saptanmaktadır. Ayrıca bu yüzyılda camilerde belirgin bir plan şeması da kesinlik

scanfan

Bebek Camisi, İstanbul.

kazanamamıştır. Bu dönemde yapılan camiler incelenğinde, belli işlevsel öğelerin, eş biçimde bir anlayışla çözüldüğünü söylemek zordur. Örneğin, bazı yapılarda sor cemaat yeri tümüyle ortadan kalkmış, bazılarında son cemaat yeri bir çıkıntı olarak ana yapıdan ayrılmış veya yarı açık bir mekân olarak tasarlanmıştır. Gene bu dönemde yönetim anlayışındaki değişikliklere bağlı kalınarak, 18. yüzyılın ortasından beri örnekleriyle sık sık karşılaştığımız hünkâr dairelerine, özellikle padişahlar tarafından yaptırılan camilerde rastlamaktayız. Padişahın çeşitli nedenlerle sarayı bırakması, yalnız cuma değil, başka günler de camiye gitme zorunluluğunun doğması, camilerin son cemaat yerinin üstünde ve yanlarında dinlenme salonlarının tasarlanmasını gerektirmiştir.

Bu genel yargılardan sonra öncelikle başkent İstanbul'daki örneklere değinmek gerekirse; Barok üsluptan Ampir üsluba geçişi simgeleyen ve 1826 yılında tamamlanan Sultan 2.Mahmud'un yaptırdığı ana hacmi pandantiflerle duvarlara oturan tek kubbeli Tophane **Nusretiye Camisi,** zemin katı klasik cami şemalarının tasarım anlayışına uygun bir yapı olan Üsküdar'da 1804 tarihli **Selimiye Camisi,** plan şemasından çok zengin dekoratif öğeleriyle dikkati çeken 1853 tarihli **Ortaköy Camisi** üzerinde durulması gereken yapılardır. 1853 yılında yapılan **Dolmabahçe Camisi** ise esas hacmi kubbeyle örtülmüş bir kare prizmayı andırmaktadır. Ek yapı doğu-batı doğrultusunda gelişmiş ve minareler ana yapıdan tamamen koparılmıştır. Bu durum aynı yüzyılın eseri olan 1871 tarihli Aksaray **Valide Camisi**'nde de gözlenebilmektedir.

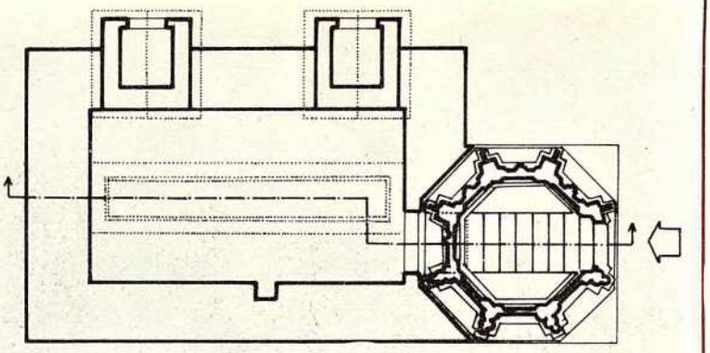
19. yüzyılda Anadolu'da çok zengin bezeme öğeleri ve farklı plan anlayışlarıyla şekillenmiş camiler arasında ise Yozgat'ta 1801 tarihli **Başçavuşoğlu Camisi,** Denizli-Acıpayam yakınında 1802 tarihli **Yazır Köyü Camisi,** 1812 tarihli İzmir **Kemeraltı Camisi,** aynı kentte 1815 tarihindeki onarımlarla son biçimini alan **Şadırvanaltı Camisi,** 1867 tarihli ilginç bir uygulama olan Konya **Aziziye Camisi,** Söke'de 1895 tarihli **Hacı Ziya Bey Camisi,** 1897-1907 yılları arasında yapılan İzmir'deki **Salepçioğlu Camisi,** 19. yüzyılda bugünkü görünümünü alan İzmir **Hisar Camisi,** 19. yüzyılın ikinci yarısında bitirilen **Yeni Malatya Ulu Camisi** değinilmesi gereken yapılar arasındadır. Bu yapıların özellikle bir bölümünde, 19. yüzyıl duvar resmi konusunda açıklayıcı bilgi verecek nitelikte örnekleri içerenler vardır. Bu dönem resim sanatının yeterince anlaşılabilmesinde bu yapılar büyük önem taşımaktadır.

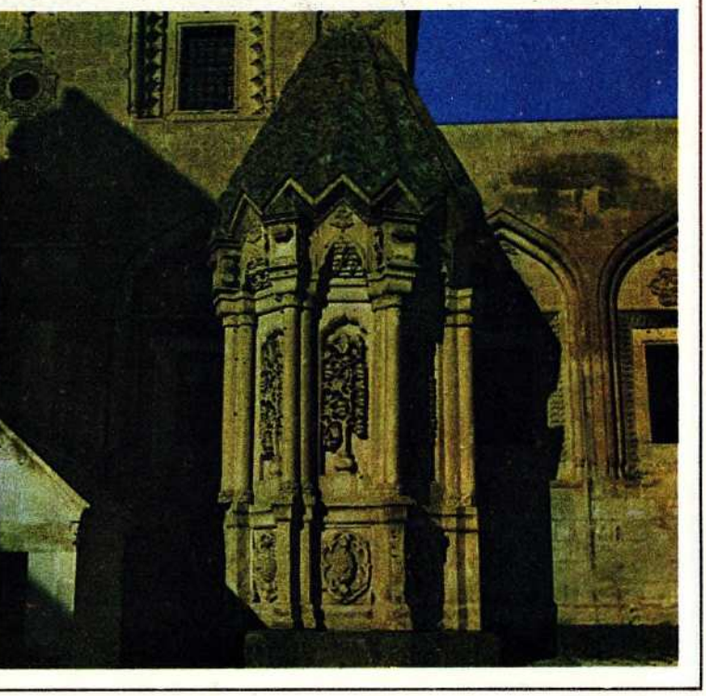
20. yüzyılda, özellikle Neo-Klasik/Birinci Ulusal Mimari Akımı içinde değerlendirilebilecek ilginç camiler başta başkent İstanbul olmak üzere, oldukça yaygın uygulama olanağına sahip olmuşlardır. 1912 yılında İstanbul'da Mimar Kemalettin tarafından yapılan iki örnek, **Bebek Camisi** ve **Bostancı Camisi** bu üslubun en seçkin örnekleri arasında sayılabilir. Aynı gelenek yalnız bu yıllarda kalmamış, İkinci Ulusal Mimari Akımı olarak nitelendirilebilecek 1940-1950 yılları arasında ve izleyen yıllarda da Türk cami mimarisine egemen olmuştur.

MEDRESELER VE EĞİTİM YAPILARI

Anadolu'da 18. yüzyıla ait medrese türü yapılardan üzerinde durulabilecek örnekler arasında Urfa **Rızvaniye Medresesi** ilginç özellikler göstermektedir. Akkâ Valisi Rıdvanoğlu Ahmed Paşa tarafından 1722 yılında yaptırılan bu medrese, aynı adı taşıyan caminin avlusunda yer alır. Avlu çevresindeki otuz iki hücreli yapının biri yazlık, diğeri kışlık olmak üzere iki dershanesi vardır. Lâle Devri'nin ünlü

scanfan





devlet adamı Damat İbrahim Paşa'nın kendi memleketi olan Nevşehir'de yaptırdığı 1726 tarihli **İbrahim Paşa Külliyesi Medresesi** ise, bir çok açıdan Klasik Osmanlı mimari üslubunun izlerini taşımaktadır. Yapıda, bir avlu çevresinde yer alan medrese odalarından başka, üst katta bir de kütüphane bulunmaktadır. Aydın'daki 1756 tarihli **Cihanoğlu Camisi Medresesi** de 18. yüzyılın önemli bir eğitim yapısı olarak kabul edilmektedir. Geçirdiği onarımlar nedeniyle özgün şeklinden oldukça uzaklaştığı anlaşılan bu yapı, genel görünüşüyle bir L plan şeması göstermektedir. Gülşehir'de, üzerindeki yazıttan 1781 yılında yapıldığı anlaşılan **Kara Vezir Seyit Mehmed Paşa Medresesi** de, benzer düzen içinde değerlendirilen bir örnektir.

Aynı tür eserler için başkent İstanbul'dan verilebilecek örnekler arasında 1745 tarihli **Beşir Ağa Külliyesi Medresesi,** Bayezid'de aynı tarihli ve mimar Çelebi Mustafa'nın eseri olan **Hasan Paşa Medresesi,** iki katlı ve ortası avlulu bir plana sahip 1781 tarihli **Hamidiye Külliyesi Medresesi** belli başlı yapılar olmaktadır.

18. yüzyılda İstanbul'da yapılan eğitim ile ilgili eserler tümüyle gözden geçirildiğinde, bunların planlanmasında geleneksel biçimlerin sürdürüldüğü görülür. Özellikle yüzyılın ilk yarısında, bu yapıların kullanım amaçlarının değişikliğe uğramasını gerektirecek nedenlerin bulunmayışı, tasarımlarına da yansımıştır. Dönemin yaygın özelliklerinin ancak ayrıntılarda görüldüğü bu yapılardan çoğunun yıkıma uğramış olması veya kötü kullanılmaları da haklarında kesin yargıya varmayı güçleştirmektedir.

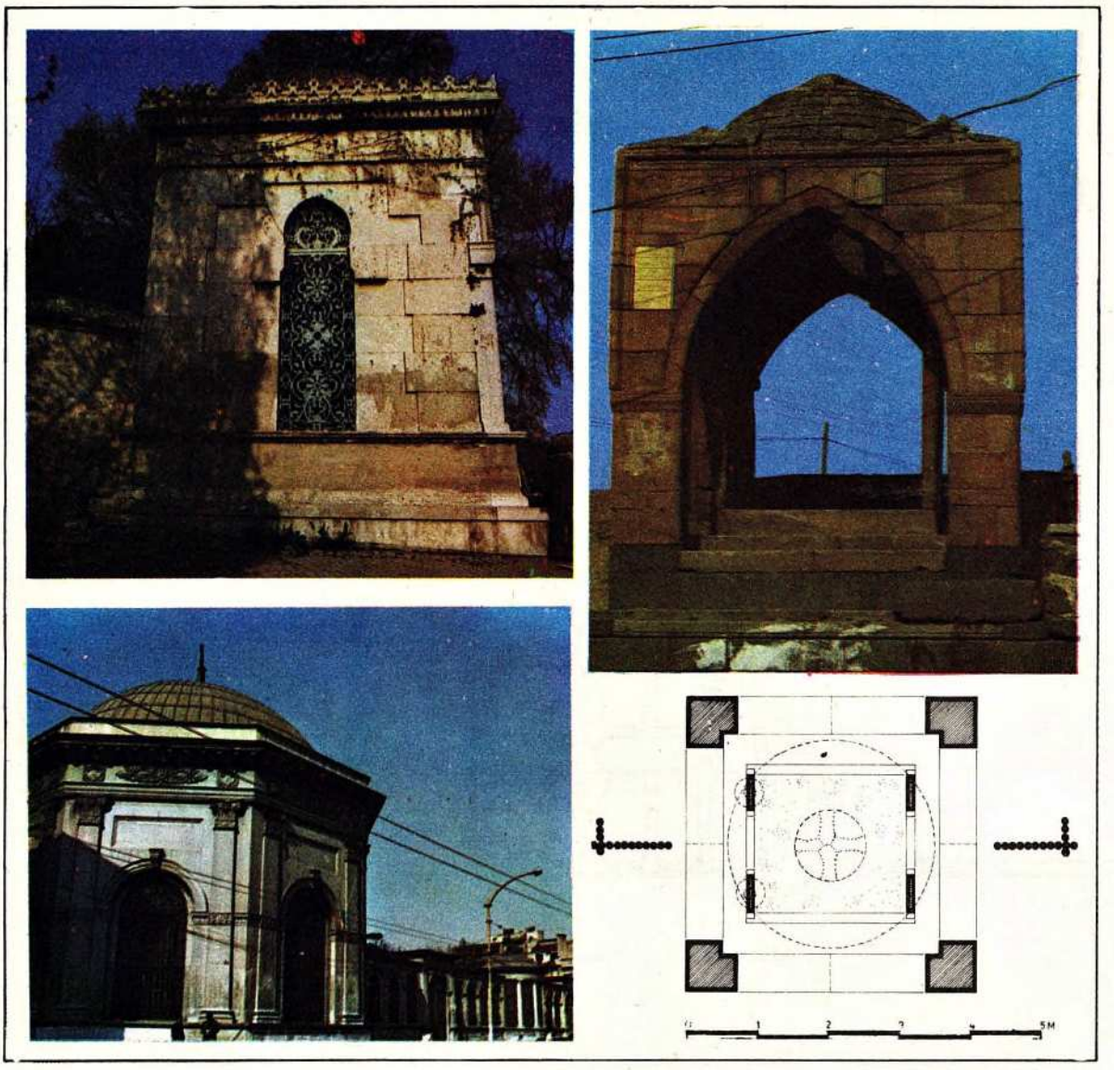
Topkapı Sarayı'ndaki 1718 tarihli **3.Ahmed Kütüphanesi** klasik anlayıştan fazla uzaklaşmamıştır. Aynı döneme ait Ayasofya avlusundaki 1739 tarihli **Sultan 1. Mahmud Kütüphanesi** ile **Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi Kütüphanesi,** bağımsız kütüphane yapısı olarak inşa edilmiş eserlerdir. Bu yüzyılın çeşitli açılardan özellikler gösteren diğer kütüphaneleri arasında 1740 tarihli **Aşir Efendi Kütüphanesi,** 1741 tarihli **Atıf Efendi Kütüphanesi,** 1762 tarihli **Ragıp Paşa Kütüphanesi,** 1775 tarihli **Murat Molla Kütüphanesi,** 1781 tarihli **Selim Ağa Kütüphanesi** sayılabilir. Aynı yapı türünün 19.yüzyıla ait iki önemli örneği ise 1839 tarihli **Hüsrev Paşa Kütüphanesi** ile 1846 tarihli **Esad Efendi Kütüphanesi**'dir.

MEZAR ANITLARI

Medreselerin ardından 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı mezar anıtlarına kısaca değinmek gerektiğinde, planlama açısından uzun bir gelişim çizgisine sahip türbe mimarisinin kurallarına genellikle bağlı kalındığı gözlenmektedir. Bu türbelerin çoğu gövdesi çok kenarlı, pencereleri iki katlı ve kasnağa oturan kubbeleriyle geleneksel şemaları yansıtmaktadır.

18. yüzyıl örnekleri içinde 1755 yılında Nuruosmaniye Camisi ile birlikte yapılmış kare gövdeli, önünde giriş bölümü bulunan **Nurullah Sultan Türbesi,** bağlı bulunduğu yapılar topluluğu ile tam bir uyum içindedir. Mimar Mehmed Tahir Ağa tarafından yapılan 1771 tarihli **Fatih Sultan Mehmed Türbesi** ongen gövdesi, yuvarlak kemerli pencereleri, saçaklı kısmıyla devrin özelliklerini yansıtır. Gene Mimar Mehmed Tahir Ağa tarafından yapılan 1789 tarihli **Hamidiye Türbesi,** köşeleri yuvarlatılmış kare bir gövdeden oluşmaktadır. Kasnağa oturan kubbesinin yanı sıra, gövdedeki iki sıra pencereler, bu mimarın diğer yapılarında da gözlediğimiz geçmiş öğelere bağlılığını kanıtlamaktadır. Eyüp'te imaret, sebil ve mektepten oluşan yapılar topluluğu içindeki 1792 tarihli **Mihrişah Sultan Türbesi,** dış görüntüsüyle daha önceki örneklerden ayrılarak Rokoko üslubunun biçimsel özelliklerine yönelir. 1800 yılında Sultan 3. Selim'in

scanfan



Sol üst: Mustafa Reşid Paşa Türbesi, İstanbul. Sol alt: Sultan 2.Mahmud Türbesi, İstanbul. Sağ üst: Mahmud Paşa Türbesi, Erzurum. Sağ alt: Mahmud Paşa Türbesi, Erzurum. Plan (Çizim: N.Sönmez). Yan sayfa sol üst: Hasan Paşa Medresesi, İstanbul. Sol alt: Cevri Kalfa Sibyan Mektebi ile Çeşme ve Sebili, İstanbul. Sağ üst: Abdi Paşa Türbesi, Doğubayazıt. Plan (Çizim: N.Sönmez). Sağ alt: Abdi Paşa Türbesi, Doğubayazıt.

kızkardeşi için yaptırdığı **Şah Sultan Türbesi**'nde ise Ampir üslubun etkileri açıkça görülür.

18. yüzyıl İstanbul türbelerinin çokluğuna ve zenginliğine karşılık, Anadolu'da yalnız bu yüzyılda değil 19. yüzyılda da fazla örnekle karşılaşılmamaktadır. Sayı bakımından da, genel sanat değeri ve çağının modasına uyma bakımından da, Anadolu türbe mimarisi bu dönemde fakirleşmiş, önemini yitirmiştir.

Verilebilecek örnekler arasında Doğubeyazıt'daki 1784 tarihli İshak Paşa Sarayı'nın içinde karşımıza çıkan ve kime ait olduğu kesin olarak bilinmemekle beraber **Abdi Paşa Türbesi** olarak anılan yapı başta gelmektedir. Türbe, sekizgen gövdesi, onaltı kenarlı külahı ve özenli işçiliği ile dikkati çekmektedir. Bu önemli örneğin ardından, baldaken türünde dört ayak üzerine oturmuş bir kubbeden oluşan yanları açık, az sayıdaki türbe tipi için Erzurum'daki 1794 tarihli **Mahmud Paşa Türbesi** örnek olarak gösterilebilir.

İstanbul'da 19.yüzyıla ait türbeler arasında en önemlileri 1818 yılında Barok üslupla yapılmış **Nakşidil Sultan Türbesi,** 1840 yılında biten Ampir üsluplu **Sultan 2.Mahmud Türbesi** ve 1869 tarihli **Fuad Paşa Türbesi**'dir.

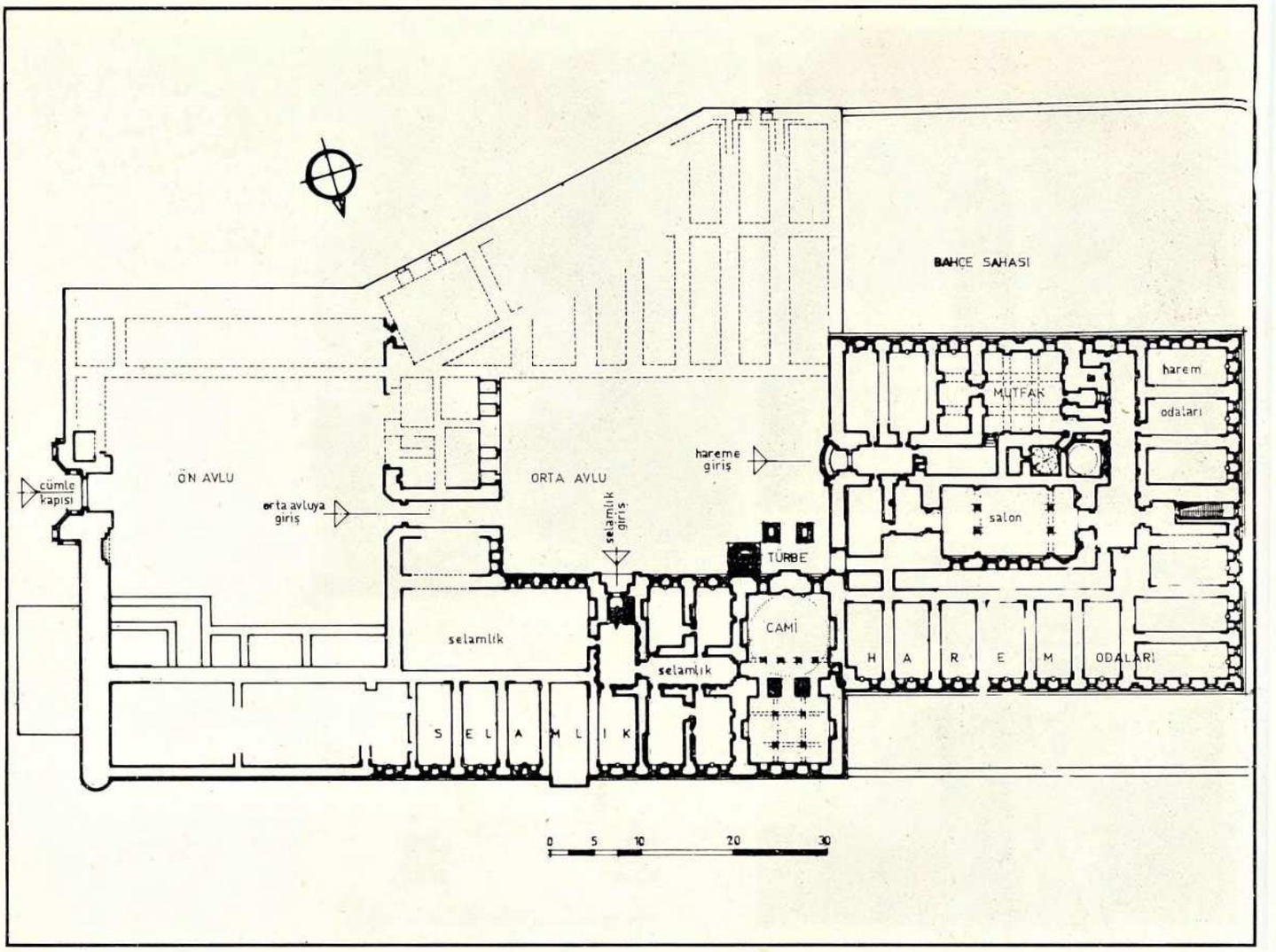
DİĞER YAPILAR

18 ve 19.yüzyıl Osmanlı hanları arasında, İstanbul'da özellikle ticaretin yoğun olduğu bölgelerde rastladığımız yapılar, Osmanlı kent içi hanlarının genel özelliklerini yansıtırlar. Bu yapılardan Sultan 3.Mustafa'nın Lâleli Camisi'ne gelir sağlamak amacıyla yaptırdığı 1764 tarihli **Büyük Yeni Han,** üç katlıdır ve iki büyük avludan oluşmaktadır. Bayezid-Lâleli arasında bulunan ve yol açımı sırasında ön cepheleri yıkılıp son yıllarda restore edilen 18.yüzyıl hanlarından **Sırmakeş/Şimkeşhane Hanı,** Gülnuş Sultan tarafından yaptırılmıştır. Aynı bölgede Sadrazam Seyyid Hasan Paşa'nın yaptırdığı iki katlı ve 1740 tarihli **Hasan Paşa Hanı** da gerek 1894 depreminden ve gerekse yol açımından önemli ölçüde zarar görmüş, üst katı, çeşmeli kapısı, ön cephesi ve revakları ortadan kalkmıştır. Lâleli Külliyesi'ne dahil **Çukur Çeşme Hanı** ise bir avlu çevresinde sıralanan odalarıyla 18.yüzyıl Osmanlı hanlarının belirgin bir örneğidir.

İstanbul dışındaki 18 ve 19.yüzyıl hanları arasında verilebilecek en önemli örnekler İzmir'de bulunmaktadır. Bunlardan 1744 tarihli **Kızlar Ağası Hanı,** Hisar Camisi'ne bitişiktir. İki katlı olup dört kapılıdır. Ortasında bir avlu, bunun ortasında da ahşap bir mescidi bulunan yapı, günümüze oldukça harap ve bakımsız bir durumda gelmiştir. Gene Hisar Camisi yakınında bulunan bir diğer han da **Mirkelamoğlu Hanı**'dır. 1784 tarihli olduğu öne sürülen yapı, iki katlı ve dikdörtgen bir avluya sahiptir. İzmir'de 1805 yılına tarihlenen tek katlı **Çakaloğlu Hanı**'nın odalarından bir bölümü günümüzde dükkân olarak kullanılmaktadır. Yapının bir diğer özelliği de, tavan bezemelerinde renkli kalem işlerine rastlanmasıdır.

18 ve 19.yüzyıllarda Osmanlı mimarisi, suyla ilgili çeşitli eserlerin yapımına özel bir önem vermiştir. Başkent İstanbul ve çeşitli Anadolu kentlerinin görünümünü etkileyen bu yapılar arasında çeşme ve sebiller yoğun bir yer tutar. 1728 yılından sonra İstanbul'un önemli meydanlarına yapılan 1729 tarihli **Sultan 3.Ahmed Çeşmesi,** 1732 tarihli **Tophane Çeşmesi** ile **Üsküdar Çeşmesi,** 1733 tarihli **Kabataş Çeşmesi,** gene aynı yıllarda yapılan **Azapkapı Çeşmesi,** birer meydan çeşmesi olmalarının yanında ortak bezeme özellikleri gösterirler. Bunların dışında İstanbul'un değişik yerlerinde karşımıza çıkan çeşmelerden Dolmabahçe'de 1740 tarihli

scanfan



Mehmed Emin Ağa Çeşmesi, Karacaahmed'de 1741 tarihli **Sadettin Efendi Çeşmesi,** Fatih'de gene aynı yıl yapılan **Hacı Ahmed Paşa Çeşmesi,** Vezneciler'de sökülen 1745 tarihli **Hasan Paşa Çeşmesi,** Soğukçeşme'de 1745 tarihli **Beşir Ağa Çeşmesi,** Maçka'da 1748 tarihli **Sultan 1.Mahmud Çeşmesi,** 1755 tarihli **Nuruosmaniye Çeşmesi,** Fındıklı'da 1755 tarihli **Zevki Kadın Çeşmesi,** Fatih'de 1757 tarihli **Yusuf Efendi Çeşmesi,** Şemsi Paşa'da 1767 tarihli **Osman Sahip Efendi Çeşmesi,** Vefa'da 1775 tarihli **Recai Mehmed Efendi Çeşmesi,** Alemdar'a taşınan 1777 tarihli **Hamidiye Çeşmesi,** Emirgan'da 1782 tarihli **1.Abdülhamid Çeşmesi,** Fındıklı'da 1787 tarihli **Koca Yusuf Paşa Çeşmesi,** Üsküdar'da 1791 tarihli **Hüsameddin Ağa Çeşmesi,** Babıali'de 1792 tarihli **Şahsultan Çeşmesi,** Eyüp'de 1795 tarihli **Mihrişah Sultan Çeşmesi** dönemin yaygın bezeme özellikleriyle yüklü çeşme-sebil karışımı yapılardır.

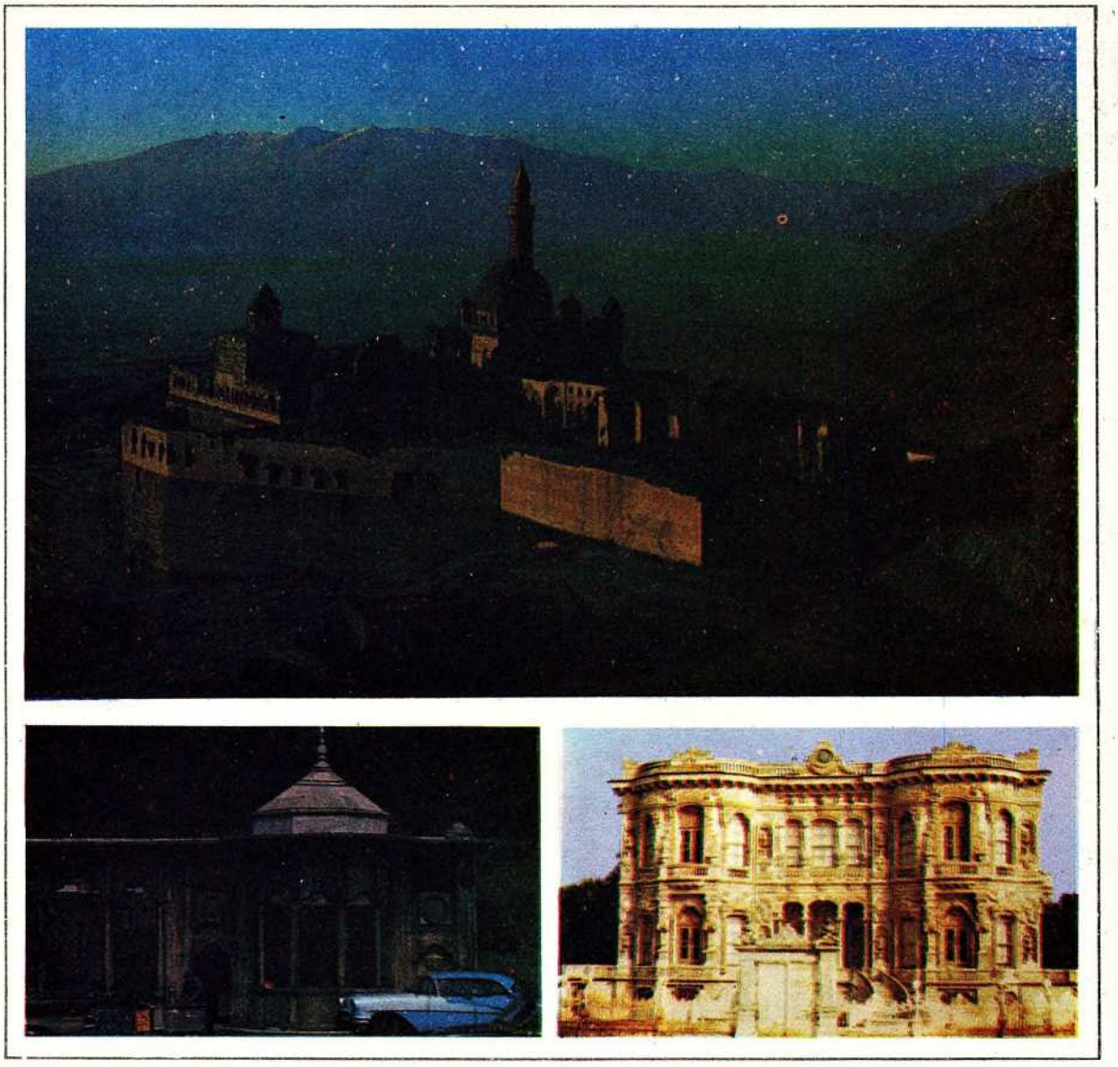
İstanbul dışından verilebilecek örnekler arasında ise Aydın'da Cihanoğlu Camisi'ne ait 1782 tarihli **Cihanoğlu Sebili,** İzmir'in Tilkilik Mahallesi'nde **Döner Taş Sebili,** Çakaloğlu Hanı'nın cephesinde yer alan 1805 tarihli **Çakaloğlu Çeşmesi,** 1812 tarihli **Kemeraltı Camisi Çeşmesi,** Soma'da 1791 tarihli **Hızır Bey Camisi Şadırvanı,** Aydın'ın Koçarlı ilçesindeki 1853 tarihli **Cihanoğlu Camisi Şadırvanı**'nı yalnız mimarileriyle değil figürlü bezemeleriyle de dikkate almak gerekir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile ilişkilerini, daha doğrusu Batılılaşma sürecinin Osmanlı mimarisine etkilerini belirleyen en önemli örnekler kuşkusuz köşk ve saraylardır. İstanbul'da 18.yüzyıla ait, bir bölümü günümüze gelebilen, bu tür yapılar arasında şunlar sayılabilir: Galata'da 1716 tarihli **Kurşunlu Mahzen Köşkü,** Belgrad Ormanı'nda 1717 tarihli **Büyük Bend Kasrı,** Sultan 3.Ahmed zamanına ait **Florya Köşkü,** 1719 tarihli **Yalı Köşkü/ Çırağan Sarayı,** Saadabad'da 1723 tarihli **Kasr-ı Neşat,** Dolmabahçe Sarayı'nda1748 tarihli **Bayıldım Köşkü,** 1751 tarihli **Eski Küçüksu Kasrı,** Topkapı Sarayı'nda 1752 tarihli **Sofa/Mustafa Paşa Köşkü,** aynı yerde 1755 tarihli **Sultan Osman Köşkü,** Emirgan'da 1785 dolaylarına tarihlenen **Şerifler Yalı Köşkü,** Topkapı Sarayı'nda 18.yüzyılın sonralarına ait **Sultan Ahmed Köşkü,** 1791 tarihli **Aynalıkavak Köşkü,** gene aynı yüzyılın sonlarında yapılan Topkapı Sarayı'nda **Şevkiye Köşkü,** Bebek'te **Nisbetiye Kasrı, Köçeoğlu Yalı Köşkü,** Acıbadem'de **Hünkâr İmamı Köşkü** ve Arnavutköy'de 1797 tarihli **İzzetabad Köşkü.** Günümüzde bunlardan çok az sayıda yapı bulunmasına karşın, kalanlardan dönemin mimari ve bezeme özelliklerini öğrenmek mümkün olmaktadır.

18.yüzyılın sivil mimari örneklerindeki genel özellikleri de belirtmeye çalışırsak, yapıların büyük çoğunluğunda ahşap malzemenin egemen olduğunu söyleyebiliriz. 19.yüzyıla kadar bu yapılarda ahşap dışında diğer malzemelerin kullanılması yoğunluk kazanamamıştır. Dikkati çeken diğer bir durum ise, yapıların planlarının geleneksel niteliklerden kopmamalarıdır. Avrupa ile ilişkilerin gittikçe güçlenmesine karşın, toplum ve aile yaşamımızın gereği, bir sofa etrafında toplanan odalardan oluşan plan şeması uzun yıllar varlığını korumuştur. Barok, Rokoko ve Ampir üslupta bezemeler ise yapıların içini zenginleştirmiş, bu noktada bazen aynen, bazen de yeni biçimlere girerek yapıları donatmıştır.

İstanbul'daki örneklerin çokluğuna karşın Anadolu'daki köşk ve saray türü yapılardan 18. ve hatta 19.yüzyıla ait fazla örnek günümüze gelememiştir. Belki de verilebilecek tek önemli örnek Doğubay zıt'deki 1784 tarihli **İshak Paşa Sarayı** olmaktadır. Çıldıroğulları'ndan 2.İshak Paşa tarafından yaptırılan bu saray üç yönden geçit vermeyen sarp bir

scanfan



Üst: İshak Paşa Sarayı, Doğubayazıt. Alt sol: Mehmed Emin Ağa Çeşmesi, İstanbul. Alt sağ: Küçüksu Kasrı, İstanbul. Yan sayfa: İshak Paşa Sarayı, Doğubayazıt. Plan (Çizim: N.Sönmez).

tepenin üzerine kurulmuştur. Planlama anlayışı Topkapı Sarayı ile büyük benzeşme göstermektedir. İçiçe avlular ve bu avluları bağlayan anıtsal taç kapılar, yapılar topluluğunda kullanım amaçlarının sınırlarını belirlemektedir. Tasarım anlayışı dışında, sarayın oldukça zengin bezemeli taş işçiliği, bu yapıya Anadolu Türk mimarisinde ayrı bir yer sağlamaktadır.

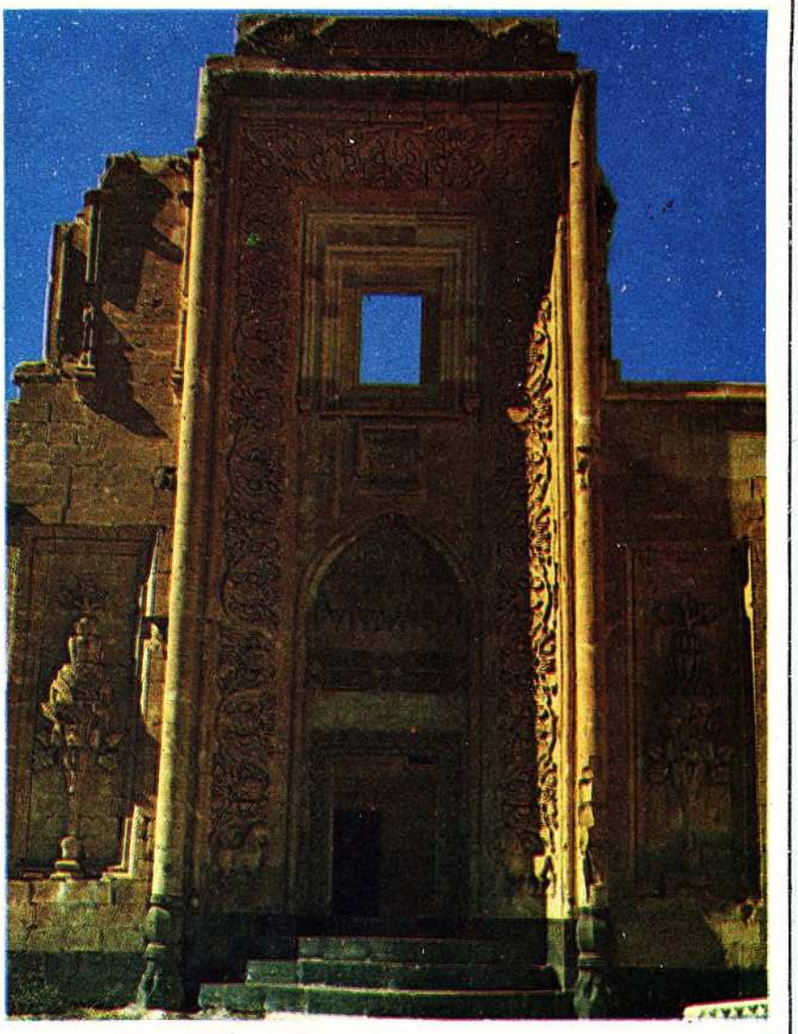
Bugün büyük bir bölümü günümüze ulaşmayan 18.yüzyıl sivil mimari örneklerine karşın, 19.yüzyıldan önemli örnekler özellikle İstanbul'da karşımıza çıkmaktadır. Abdülaziz döneminde Sarkis Balyan tarafından 1871 yılında bitirilen **Çırağan Sarayı**, gene aynı sultan zamanında aynı mimarın yaptığı 1865 tarihli **Beylerbeyi Sahil Sarayı**, dönemin Batı üsluplarıyla biçimlenen örneklerdir. 1853'de Abdülmecid tarafından Karabet ve Nikogos Balyan'a tasarlatılan **Dolmabahçe Sarayı** da büyüklüğü yönünden en önemli yapılardandır. Avrupa saraylarının anıtsal boyutlarına özenen yeni bir mekân anlayışı içinde gelişen bu yapılar, 19.yüzyılın en önemli mimarlık ürünleri olmuşlardır. Büyük bir orta yapı ve iki kanattan oluşan Dolmabahçe Sarayı'nı biçimsel olarak kesinlikle bir üsluba bağlama olanağı yoktur. Değişik üslupların biçimsel öğeleriyle donatılan bu yapı, dönemin tüm özelliklerini varlığında toplamaktadır.

Osmanlı toplumu 19.yüzyılda, kendi geçmişinin bir devamı olmayan, başka koşullar altında oluşmuş bir kültürün zorlayıcı baskıları altına girmiştir. Osmanlı-Türk sanatında Lâle Devri'nden sonra gelişen ve özü Avrupa'ya dayanan Barok üslup özellikle 18.yüzyılda Osmanlı topraklarında üretilen mimari eserlerde kendisini duyurmaya başlamıştır. Avrupa ile ilişkilerin güçlülüğünün de bir kanıtı olan bu durumun gerçekleşmesinde bazı Batılı kimselerden yararlanıldığı da bir gerçektir. Yararlanılan bu kişiler arasında mimarlar önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bunların Osmanlı mimarisindeki ağırlıkları 18.yüzyıldaki gibi salt dekorasyon alanında olmamış, planlama yönünden de etkili olmuşladır. Bu arada Osmanlı topraklarında yaşayan gayrimüslim mimarların da sayısı artmıştır.

19.yüzyılda İstanbul'a gelen ve iş yapan yabancı mimarlar arasında Tarabya'da İpsilantiler Yalısı'nın, Kandilli'de Prens Cemalettin'in Mavi Saray'ının , Emirgan'da Mekke Şerifleri Köşkü'nün, Hatice Sultan Sarayı'nın mimarı **Melling** dışında 1840 yılı dolaylarında İstanbul'a gelen İngiliz Elçiliği'nin mimarı **Smith** ile Rus Elçiliği'nin mimarı İtalyan **Gaspare Fossati**'yi öncelikle saymak gerekir. Osmanlı Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın 1873 Viyana Sergisi için kendilerine kitap hazırlattığı mimar **Montani** ve **Barborini**, daha sonra çeşitli yapıların planlama ve uygulamalarında da bulunmuşlardır. Bir başka mimar **J. Barbieri** de 1861 yılında İzmir'deki tiyatro yapılarında çalışmıştır.

1882 yılında resim, heykel ve mimari bölümlerini bünyesine katan Senayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde de yabancı mimarlar öğretim görevi almışlardır. Bu okulun öğretim kadrosu içinde görülen **Valaury**, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul Erkek Lisesi, Haydarpaşa Lisesi ve Karaköy'deki Osmanlı Bankası'nın mimarıdır. Valaury'den başka **Philippe Bello, Jachmund** (Sirkeci Garı), **Otto Ritter, Helmut Cuno**(Haydarpaşa Garı), **Raimondo d'Aronco** (Tarabya'daki İtalyan Elçiliği, Kuruçeşme'de Nazime Sultan Yalısı, Beşiktaş'da Şeyh Zafir yapılar topluluğu) gibi mimarlar Osmanlı mimarisini gerçekten etkilemiş ve Batı mimarisinin biçimsel elemanlarını Osmanlı yapı alanına aktarmaya çalışmışlardır. Köklü bir mimari geçmişi olan Osmanlı toplumu, hiçbir kaygı ve sınır tanımayan bu tutuma 20.yüzyılın başlarında tepki gösterecek, **Mimar Kemalettin** ile **Mimar Vedat**'ın

scanfan



öncülüğünü yaptığı, temelde geleneksel değerlere dönmeyi öngören ve Cumhuriyetin ilk yıllarını da içine alan 1.Ulusal Mimari Dönemi başlayacaktır.

8. ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE YAPI ALANININ ÖRGÜTLENMESİ

SELÇUKLU VE BEYLİKLER DÖNEMİNDE YAPI ALANININ ÖRGÜTLENMESİ

11.yüzyılda büyük yığınlar halinde Anadolu'ya geçen ve kısa zamanda sınırlı bir bölge dışında tümüne yakın bölümünü varlıklarına katan Türkler, genellikle eski kentlerde yerleşmeyi uygun bulmuşlar, yeni kentler kurma eylemi sınırlı kalmıştır. Eski kentlerin yeni askeri yöneticileri farklı bir sosyal yapı üzerine oturduklarından, kentleri de bu sosyal yapının gereklerine uygun biçimlendirmeyi amaçlamışlardır. Böylece Anadolu'nun eski kentleri kısa zamanda -bilebildiğimiz kadarıyla- yeni bir dokuya kavuşmuş, toplumun temel gereksinmesinin sonucu başta cami olmak üzere medrese, zâviye, türbe, han, hamam gibi değişik işlevli yapılarla donanmıştır.

Anadolu'nun Türkler tarafından alınmasından sonraki durumu gözden geçirirsek,dikkati çeken bir diğer nokta da, din, kültür ve sanat ortamının yaratıcılarının Türk-İslam dünyasının değişik yerlerinden gelmiş olmalarıdır. Anadolu'yu ele geçiren, daha çok askeri nitelikli kişiler, sosyal kurumların ağır ağır oluşturulmasında değişik çevrelerden gelenlere görev verdiler. Özellikle Anadolu Selçuklu sultanları, vezirleri ve devlet ileri gelenleri 12. ve 13. yüzyıllarda Anadolu'ya Suriye, Irak, İran'dan değişik etnik kökenli bilgin, düşünür, din adamı,sanatçı akınını sağladılar. Bunu ayrıca doğuda Moğol saldırılarının yoğunlaşması da hızlandırdı. Göçlerle gelenler kısa zamanda yöneticiler, ekonomik durumları güçlü halk tarafından korundu, etrafında kendilerine saygı duyan bir çevre buldular. Böylece Türk-İslam dünyasının yükselme olanakları sınırlı medreselileri, savundukları değişik görüşleri olumlu karşılanmayan düşünürleri, tarikatlarına katılacak topluluklar arayan şeyh ve dervişler, her ortamda çalışabilecek nitelikte değişik sanat kollarından sanatçı ve ustalar Anadolu'ya akın ettiler.

Değişik çevrelerden kopup gelen bu tür kişilerin yanı sıra, sanat ve ticaret yaşamını düzenleyen loncaların da kurulduğunu görüyoruz. Bu esnaf kuruluşları çeşitli esnaf loncalarının denetimi altında belli kurallarla, belli bir düzen içinde çalışmaya başladılar. 14. ve 15. yüzyıllarda tarikat, ticaret, sanat, askerlik gibi alanlardan temellenen 'Ahi Örgütü', resmi bir devlet kurumu olmamasına karşın Ortaçağ Anadolusunun sosyal,kültürel yaşamına egemen olmuş, etkin bir rol oynamıştır.

Anadolu Selçukluları'nın toprağı Miri ve İkta' sistemine dayanan değerlendirme anlayışı, uygulamaların getirdikleri de bu arada tartışılabilir. Ancak tartışmalar bir yana,bu tür bir anlayışın sonucu Selçuklu sultanları ve devletin ileri gelenleri kısa bir süre sonra eski kentlerin yeni sahipleri durumuna gelmişlerdir. Devletin vezirlere, emirlere ikta' olarak verdiği topraklar kısa zamanda onların yaptırdığı dinsel ve sosyal amaçlı yapıtlara bağlanmış, vakfa dönüşmüştür. Günümüze ulaşabilmiş ünlü Selçuklu dönemi eserlerinin sultanlar dışında yaptırılmış olanlarını anımsarsak, şu adlardan birisi hemen akla gelebilir: Celaleddin Karatay, Sahip Ata Fahreddin Ali, Caca Bey, Muinüddin Süleyman Pervane, Vezir Turumtay, Lala Ferruh Atabey, Müberüziddin Ertokuş, Nasrüddün Hasan vb.

Değişik kesimlerden kişilerin yaptırdıkları eserlerdeki

scanfan

Dolmabahçe Sarayı, İstanbul. Yan sayfa sol: Kabataş Meydan Çeşmesi, İstanbul. Bir ayrıntı. Sağ: İshak Paşa Sarayı, Doğubayazıt. Harem Taçkapısı.

mimar ve usta adlarına bakıldığında, yapı eylemlerinin sürdürülmesinde, yürütülmesinde özellikle dışarıdan gelen usta ve mimarların egemen oldukları dikkati çekmektedir. Anadolu dışından Suriye, Irak, özellikle İran'dan gelen değişik etnik kökenli usta ve mimarların yanı sıra, yerli sanatçıların da Anadolu'nun bu dönemindeki yoğun mimarlık eylemlerine katıldıkları gözlenmektedir. Mimar ve ustalara paralel olarak, gene saydığımız çevrelerden gelen çini, taşçı, ahşap ustalarının, yapı eylemlerine egemen kişilerin emrinde gezginci gruplar halinde çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Bu noktada dikkati çeken, Ortaçağ Anadolusunun yerleşme merkezlerindeki ticaret ile uğraşan kişilerini, sanatçılarını bir araya getiren esnaf örgütleri arasında, mimar ve yapıyla ilgili eylemlerde çalışanların adlarına rastlanmamasıdır. Genel kanı, bu grupların gezginci olmaları nedeniyle belli bir kuruluşun içine girmemiş olabilecekleri noktasında toplanmaktadır. Bunların yetişme düzenleri ise, diğer sanat kollarında olduğu gibi usta-çırak ilişkisi içinde gerçekleşmekteydi.

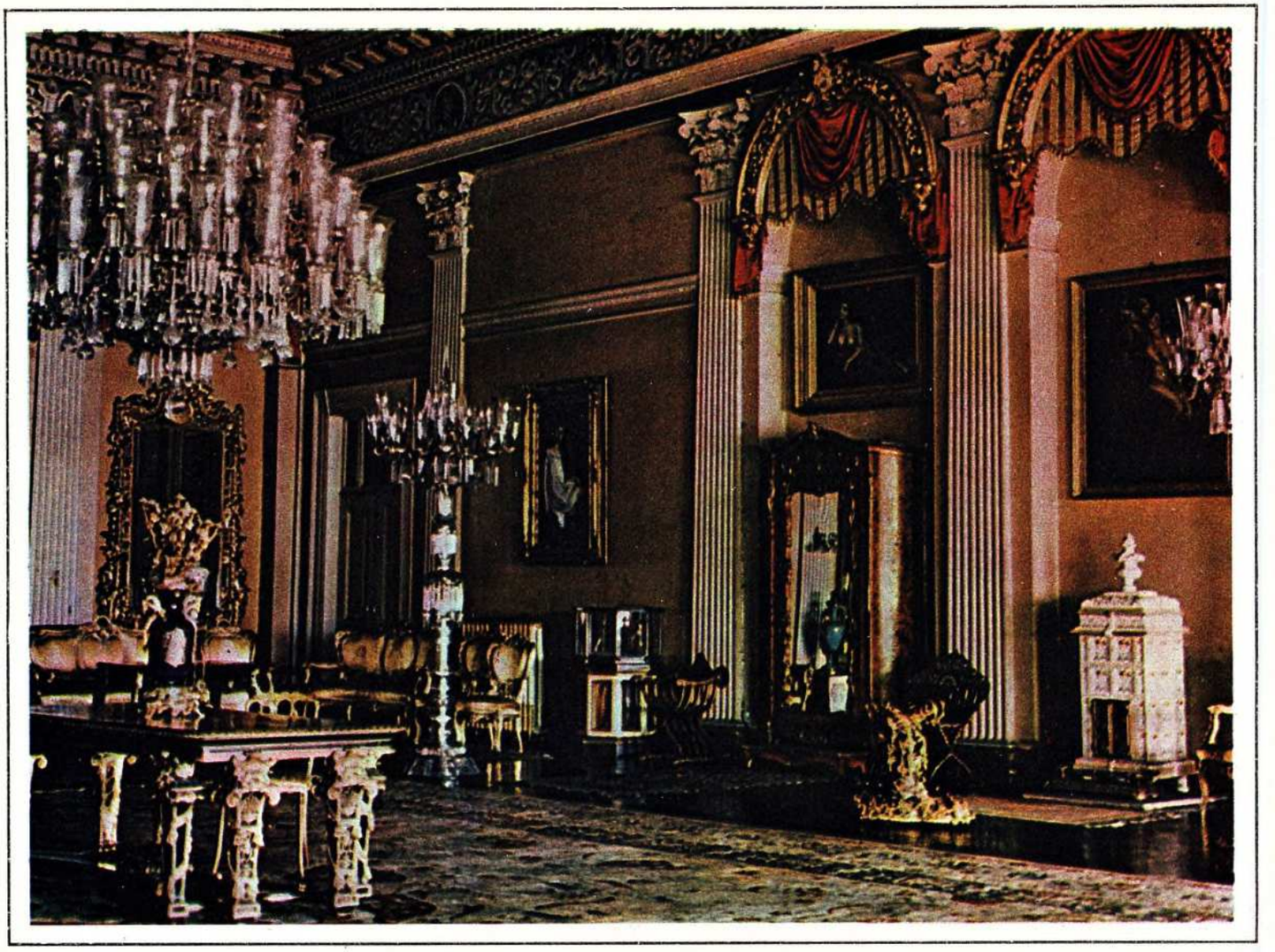
Selçuklu ve Beylikler döneminde Anadolu'da bir bakıma din, ırk ayrımı gözetilmeksizin çeşitli usta ve sanatçı gruplarının çalışma olanağı bulabildikleri , elde kalan yazıtlardan, tarihi belgelerden bir noktaya kadar anlaşılabilmektedir. Bu durum daha sonra Osmanlı dönemi mimari eylemlerinde de saptanabilmektedir.

İlginç olan diğer bir nokta, yapılarda adlarına rastladığımız ustaların salt yapının tasarımında çalışıp çalışmadıkları sorunudur.Aynı kişinin bilinen tüm eserlerini bir araya getirip, genel yargıya varmaya kalkıldığında, çoğu kez tasarım aşamasından bezemeye kadar uzanan bir çizgi yakalamak mümkün olmaktadır. Üstelik bu ustaların elleri yalnız bir tür malzemede değil, örneğin taştan ahşaba kadar uzanabilmektedir. Ortaçağ mimar ve ustalarının çok yönlü bir gelişime, beceriye sahip olmaları da o dönem için doğaldır. Abdullah oğlu Kölük, Konyalı Kaluyan gibi ünlü eserlerin yaratıcıları, bu konuya örnek verilebilir. Birbirinden ilginç yapılarda çalışmış olan bu ustalarda, belirli bir üslup gelişmesi izlenmekte, bu durum, eserlerin yaptırıcılarının yapılarında ne oranda söz sahibi oldukları sorusunu akla getirmektedir. Belki değişik açılardan yapılacak özenli çalışmalar, Selçuklu ve Beylikler döneminde yapı alanının örgütlenmesi konusunda, kesin olmamakla birlikte, yeni açıklıklar getirebilir.

Sorun niteliği taşıyan birçok nokta bir yana bırakılır, konuyu özetlemek gerekirse, özellikle 12. ve 13. yüzyıl Anadolusunun, değişik çevrelerden gelen ustaların yoğun çalışma alanı olduğu söylenebilir. Değişik ulus ve dinlerden gelme kişilerin bağnaz, kısır bir anlayıştan uzak, gruplar halinde, gezginci bir düzen içinde çalıştıkları, birbirinden ilginç anıtsal yapılar gözden geçirildiğinde anlaşılmaktadır. Bu yapılarda çalışan çini ustaları genellikle İran, kale ve surlarda taşçılıkla ilgili işlerde çalışanlar ise Suriye kökenlidir. Bunlara bir de bölgesel malzemeyi yüzlerce yıl işleyerek belirli bir ustalığa ulaşmış yerli ustaları katmak gerekir. Ayrıca eserler üzerinde rastladığımız taşçı işaretlerinin çeşitli açılardan yorumlanması, büyük zaman aralıkları içinde aynı işaretlerle karşılaşılması, bazı sanatçı ailelerin aynı işi uzun yıllar sürdürdüklerini belirleyebilir. Bugün bile Anadolu'nun değişik yerlerinde onarımlarda çalışan ustalar üzerinde bir araştırma yapılsa, bunların belirli çevrelerden veya ailelerden geldikleri görülür. Bunlar da gruplar halinde yapıdan yapıya dolaşmaktadırlar.

Sultanların, devletin ileri gelenlerinin, ekonomik açıdan güçlü kişilerin yapılarında gruplar halinde çalışılsa da

scanfan



Selçuklu ve Beylikler döneminde yapı alanının örgütlenmesinde, Osmanlılarda olduğu gibi merkezi bir sistemin varlığına rastlanmamaktadır. Osmanlı döneminde böyle bir örgütün kuruluşunun, İstanbul'un alınmasından sonra yoğunlaşan yapım çalışmalarıyla hız kazanmış olması mümkündür. Hassa Mimarlar Ocağı'nın gerçek kimliğine kavuşması, imparatorluğun geniş sınırları içinde yapı eylemlerine egemen olması Mimar Sinan dönemine rastlamaktadır. Ayrıntılarına kadar her şeyin düşünülerek uygulamaya konduğunu gösteren ilginç belgeler, yapı alanının Osmanlı dönemindeki örgütlenmesini bütün açıklığıyla ortaya koymaktadır. Arşivlerde rastlanan bu konudaki belgelerden yalnız mimarlık alanındaki gelişmeleri değil, Osmanlı toplum yapısını bile öğrenmek mümkün olmaktadır.

OSMANLILAR'DA HASSA MİMARLAR OCAĞI VE SONRASI

Osmanlı Saray Örgütü içinde "Birun" bölümünden sayılan 'Hassa Mimarlar Ocağı', sarayın dört ünlü eminliğinden birisi olan Şehreminliği'ne bağlıydı. Günümüzdeki Belediye Başkanlığı ile benzer nitelikleri olmasına karşın, Şehreminliği daha değişik özellikler gösteren bir kuruluştu. Bir bakıma tümüyle saray mutemetliği görevini yüklenmişti. Yükümlü olduğu işlerin başında, devlete ait inşaat ve onarımları, Eski ve Yeni saraylarda çalışan personelin aylıkları, hükümdar ailesinin eğitim öğretimiyle ilgili öğretmenlerin, Müftü/ Şeyhülislam'ın ödenek ve ücretlerinin ödenmesi sayılabilir. Galatasaray ve İbrahim Paşa Sarayı'nda çalışanların yiyecek, giyecek gereksinimleri karşılandığı gibi, yabancı devlet elçilerinin Osmanlı topraklarına ulaşmalarından, İstanbul'a varıncaya kadar yaptıkları masraflar da Şehreminliği tarafından ödenirdi.

Himaye bölgeleri ve birkaç eyalet dışında Osmanlı Devleti'nin siyasal sınırları içinde bütün yapım ve onarım eylemlerini Şehreminliği denetlemekle görevliydi. Şehreminliği de kendi yapısı içindeki Hassa Başmimarının denetimi altında bir Fen Heyetini bu işle görevlendirmişti.

Şehremini
|
Hassa Başmimarı
|
Fen Heyeti

Su Yolu Hazırı
İstanbul Ağası (Acemi Oğlanlar Ağası)
Kireççibaşı
Ambar Müdürü
Ambar Birinci Kâtibi
Mimar-ı Sani (İkinci Mimar)
Tamirat Müdürü

Topkapı Sarayı Yalı Köşkü (yıkılmıştır) ve Sepetçiler Köşkü'nde görev yapan bu kurul genel ilişkileri sağlamak, işçi ve malzeme gereksinmesini karşılamaktan sorumluydu. Şehreminliği kendisine bağlı olan Hassa Mimarlar Ocağı'nın teknik konularına karışmaz, yalnız malzemenin karşılanması, harcama ve ücretlerin ödenmesi, satın alma ve muhasebe işlemlerini yürütürdü.

Hassa Başmimarının yönetimi altındaki Hassa Mimarlar Ocağı'nın ana öğeleri şöyle sıralanabilir:

1. Hassa Mimarlar Kethüdası
2. Kalem Kâtibi
3. Mimarlar

scanfan

Sultan 3.Ahmed Çeşmesi, İstanbul. Yan sayfa: Dolmabahçe Sarayı, İstanbul. İçten bir görünüş.

4. Minareciler
5. Mermerciler
6. Taşçılar
7. Sıvacılar
8. Neccarlar (Marangozlar)
9. Nakkaşlar (Bezemeciler)

Ayrıca gerektiğinde bu kuruluşa yapımla ilgili başka kişiler de katılabiliyordu. Örneğin, Bennâ (duvarcı), Sengtıraş (taş yontucu), Mutalla (sıvacı), Harrat (çıkrıkçı), Cassas (kireççi), Hazzar (biçici), Lağımger (lağımcı), Haddad (demirci), Camger (camcı), Mülebbin (kerpiççi), Sürbger (kurşuncu).

Ocakta görev alan mimar sayısı sık sık değişmiş, 1527-1528'de sayıları 14 olarak saptanmışken, 1633-1634'de 43 olmuştur. Başmimarlık dışında ocakta çok sayıda azınlık mimarları da görev almıştır.

Hassa Mimarlar Ocağı çağının kuralları içinde ileri bir atılım, güçlü bir okul niteliği taşır. Genellikle Yeniçeri Ocağından, Saray'daki sanatçılardan ya da dışarıdan seçilen yetenekli gençler, ocakta kuramsal ve uygulamalı dersleri usta-çırak ilişkisi içinde sürdürürlerdi. Çoğunlukla bir mimar yapım işleriyle ilgili birkaç sanatı ayrı ayrı öğrenmek zorundaydı. Yetişme süresinin uzun, aldıkları ulufenin az olmasına karşılık, mimar adayları ünlü ustaların yanında yetişme olanaklarına sahiptiler. Ayrıca kaynaklar, mimarların Hendese dersi gördüklerinden de sözetmektedir.

Hassa Mimarlar Ocağı uzun süre bir okul niteliğiyle varlığını sürdürmüştür. Buna paralel olarak saray mimarlarının dışında kalan diğer mimarların ve yapı sanatıyla ilgili ustaların yetişme düzeni, tümüyle usta-çırak ilişkisi içinde olduğu için örgüt mimarlarının bunlardan ayrılan noktaları da vardır. Ayrıca kentlerde bu mimar ve ustalar eliyle yapılan yapıtların tümünde plan ve malzeme kalitesinin denetim yetkisi, Hassa Mimarlar Ocağı'na verilmişti.

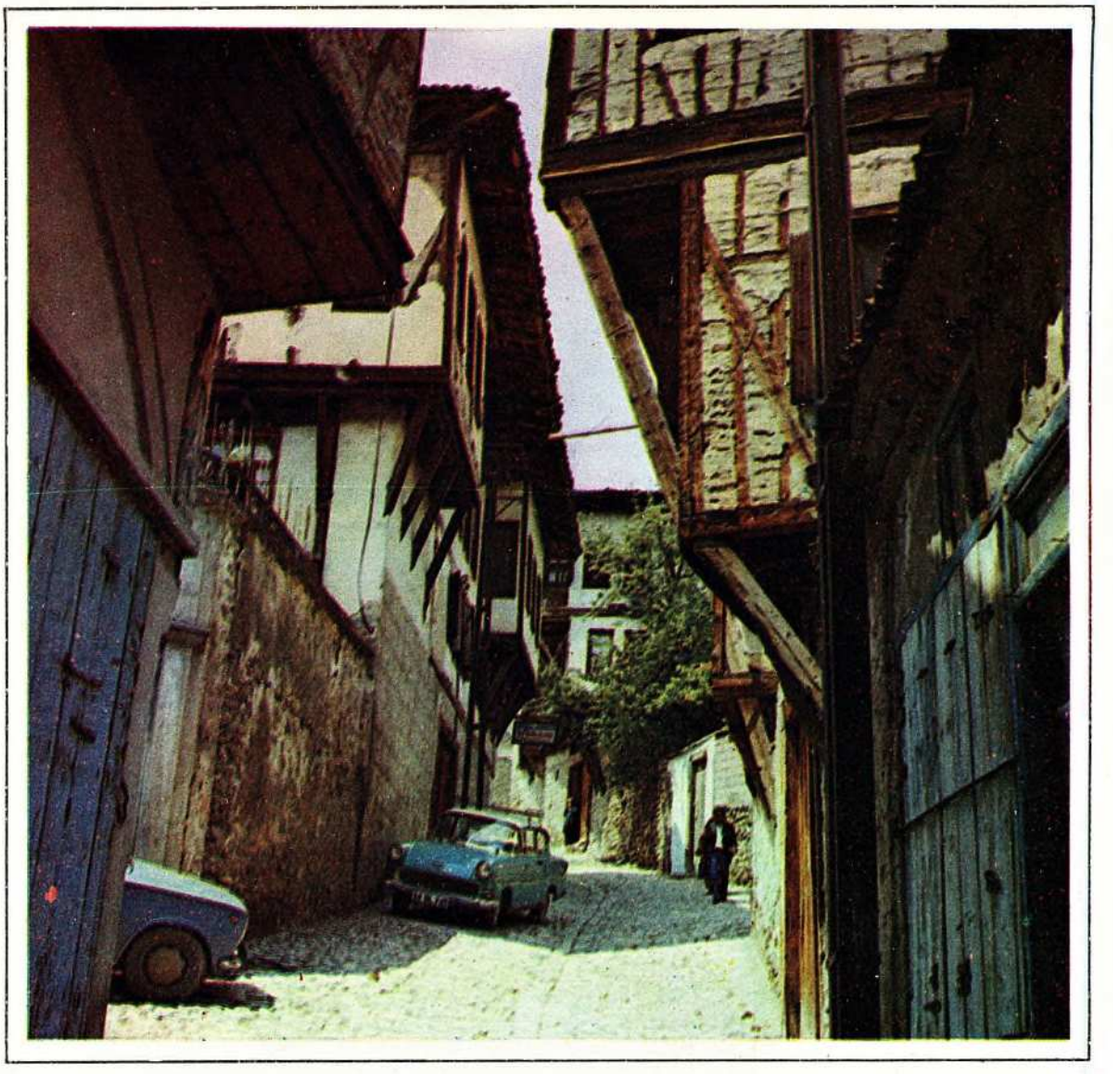
HASSA MİMARLAR OCAĞI'NIN GÖREVLERİ

1. Devletin yaptıracağı tüm inşaatların planlarını, onarımlarını yapmak, keşif bedellerini hesaplamak ve inşaatın uygulanmasını yürütmek. Osmanlı sınırları içinde yapılması gerekli inşaat ya da onarımlar için, yapının önemine göre başmimar veya yardımcılarından biri (veya daha fazlası) görevlendirilirdi. Oluşturulacak kurulda Hassa mimarınrından başka Bina Emini (hazine mutemedi) ve bilirkişilerden oluşan bir grup gerekli incelemeleri yapar, Keşif Defteri'ni hazırlayarak Başmimar onayından sonra Divan'a verirdi. Divan'dan gerekli izin alındıktan sonra uygulama gene Hassa Mimarlar Ocağı eliyle sürdürülürdü.
2. Vakıflara ait yapıların inşaat ve onarımlarını;
3. Azınlıkların dinsel yapılarının onarım keşiflerini yapmak;
4. Başkent İstanbul'un devlet inşaatları ve onarımlarını uygulamak; sivil inşaatların denetimi ve şehircilik eylemlerini yürütmek;
5. Ordu sefere çıktığında inşaat-onarım ve benzeri hizmetleri yürütmek;
6. Yapı ustaları ve işçilerinin ücretlerini;
7. Yapı malzemesi kalitelerini ve fiyatlarını saptamak.

Eyalet Mimarları, İstanbul dışında gene Hassa Mimarlar Ocağı'na bağlı olarak, eyalet ve kent mimarları da bu ocağın organları gibi çalışırdı. Eyalet ve kent mimarları ulufe alır, ya da tımarlı olurlardı.

Hassa Mimarlar Ocağı'nın ilk kuruluş tarihi kesinlikle bilinmiyor. Fakat İstanbul'un alınmasıyla birlikte yoğun bir yapı eylemleri dönemi açıldığı kesindir. bu tür yoğun

scanfan



Anadolu'da geleneksel bir sokak dokusu.

girişimin bir örgüt gerektirdiği de açıktır. Oysa arşiv belgelerinde hassa mimarlarından ilk kez 16. yüzyılda sözedilir. 1525 tarihinden önce hazırlanmış olması gereken bir yevmiye defterinde Mimarbaşı Acem Ali'nin adı geçmektedir.

Kuşkusuz bu örgütün kesin biçimini alışı Mimar Sinan zamanında olmuş, 1831 yılında Ebniye-i Hassa Müdürlüğü'nün kuruluşuna kadar da etkinliğini sürdürmüştür. Son Başmimar Abdülhalim Efendi saraydan çıkarılan bir buyrukla Başmimarlık ve Şehreminliğinin birleştirilmesinden oluşan Ebniye-i Hassa Müdürlüğü'nün başına getirilmiştir. 1834'de Abdülhalim Efendi'nin saraya bir Mimarlık Okulu kurulması önerisi bilinmeyen nedenlerle gerçekleşememiştir.

Bu alandaki girişimler içinde ilk kez Mühendishane-i Bahri-i Hümâyûn'u görüyoruz. 1773 yılında kurulan, ilk hocası Cezayirli Seyyid Hasan Paşa olan bu okul çeşitli aşamalar geçirmiş, bir süre eğitiminde Fransızlar görev almış, 1822-1823 yılında Parmakkapı'ya, 1830-1831 yılında da Heybeliada'ya taşınmıştır. Buna paralel olarak, zaman zaman içiçe bir diğer kuruluş ise Mühendishane-i Berri-i Hümâyûn'dur. 1795-1796 yılında kurulan, uzun yıllar eğitim yapan bu okulun ardından mimarlık alanında gerçekten önemli ve sürekli bir eğitim anlayışıyla karşımıza çıkan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (Güzel Sanatlar Akademisi)'dir. 1882 yılında ilk kez düzenli bir öğretim yapabilme olanağı bulan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi, yeni bölümlerin açılmasıyla hızla gelişmiştir. Bunu Mühendis Mektebi ve diğerleri izlemiştir.

Görüldüğü gibi Hassa Mimarlar Ocağı'nın etkinliğini yitirmesinden, Batı kurumlarına paralel mimarlık eğitimi uygulaması yapan kuruluşlara kadar yapı eylemleri değişik örgütler eliyle sürdürülmüştür. Selçuklu ve Beylikler dönemi sonrasında yapı alanının örgütlenmesi konusunda araştırma yapacaklar, ayrıntılı ve yoğun bir malzeme olanağına sahiptirler. Bunların kısa zamanda işlenip yayınlanması, konuyu bütün boyutlarıyla öğrenmemizi, gelişim çizgisini saptamamızı sağlayacaktır. Bu noktaya ulaşmak için tarihçilerle sıkı işbirliği gerekmektedir. Böylece yapı alanının örgütlenmesindeki özellikler kadar, toplumumuzun geçmişteki yapısı da aydınlanacak, mimari ürünleri değerlendirme yöntemlerimiz de birçok noktada değişikliğe uğrayacaktır.

9. ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE KONUT

11. yüzyılın ikinci yarısından sonra Anadolu topraklarında yayılmaya başlayan Türkler, yeni yerleşme merkezleri oluşturmak yerine eski odaklarda günün koşullarına uygun bazı değişiklikler yaparak, yüzyılların deneyimi ile biçimlenmiş konutları kendi dünya görüşleri doğrultusunda, gelenek ve yaşam biçimlerine uydurarak "Türk Evi" diye tanımlanabilecek konut tipini yaratmışlardır. Bu ev tipi yaklaşık beş yüz yıllık bir zaman dilimini kapsayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırları içindeki değişik uluslarca da benimsenmiş, ancak kendine özgü tipik özellikleri en fazla Anadolu'da belirginleşmiştir. 15. ve 16. yüzyıllardan sonra bugünkü Yugoslavya, Bulgaristan ve Yunanistan'ın bazı bölgelerinde yerel konut mimarisini etkileyerek egemen duruma geçerken, doğu ve güneyde köklü "Arap Evi" geleneği nedeniyle Anadolu'dan öte bir yayılma alanı göstermez. 17. ve 18. yüzyıllar Türk evinin, Ortadoğu ve Doğu Avrupa konut mimarisini etkileyecek kadar güçlü duruma gelerek en geniş alana yayıldığı dönemdir ve Osmanlı İmparatorluğu'nun sarsılmaya başladığı 19. yüzyılda bile bu ilerleme ve yayılma sona ermemiştir. Ne var ki, Türk evi 20. yüzyılın toplum yapısında yarattığı köklü değişiklikler sonucu

scanfan

Safranbolu'dan geleneksel dört ayrı konut.

önceleri belirsiz bir gerileme göstermiş, daha sonra başdöndürücü bir hızla yok olmaya başlamıştır.

İlk bakışta, çok geniş bir alana yayıldığı gözlenen Türk evleri, için, tümünden geçerli olan ortak özelliklerin varlığından söz etmek güç olabilir. Özellikle Anadolu'nun tarih, kültür dokusu, yerel yapı gelenekleri gözönüne alındığında hemen kavranabilir bir bütünlüğün varlığı, doğal olarak tartışma konusu edilecektir. Ayrıca endüstri öncesi Anadolu tarımsal toplumunun temel özelliklerinden biri olan ulaşım olanaklarının kısıtlılığı sonucu yerel özellikler de artma eğilimi gösterir. Ancak ailenin toplum yapısı içindeki yeri, günlük yaşamın özellikleri ve İslam dininin etkileri, konut tasarımını -bölgesel de olsa- bir bütünlüğe ulaştırmıştır. Bu ilkeden çıkarak, Türk evi için bölgesel bir tipoloji yapılmak istendiğinde, daha önce sözünü ettiğimiz kesin coğrafi sınırlarla birbirinden ayrılmayan şu yapım gruplarının varlığı belirginleşir: Güney Anadolu'nun Kuzey Suriye ile ortak kültürünün ürünü olan Taş Konut Mimarisi; Erzurum'dan öteye Kuzeydoğu Anadolu'nun Güney Kafkasya ve Dağıstan ile benzerlik gösteren Ahşap Hatıllı Taş Mimarisi; Doğu Karadeniz bölgesine yayılmış olan tipik Ahşap İskeletli Ev Mimarisi; Ege ve Akdeniz bölgelerinin düz damlı kübik Taş Mimarisi; Orta Anadolu'nun özellikle Niğde ve Kayseri bölgesinin, kökeni gene Kuzey Suriye olan Taş Mimarisi; Orta ve İç Batı Anadolu'nun daha çok köy ve küçük kent ortamında kalan, Yeni Taş çağından beri uygulanagelmiş Kerpiç Mimarisi; Ana yayılma alanı Anadolu'nun kıyılarıyla Orta Yayla arasında bir ikinci kuşak gibi dönen ve Sivas dolaylarından batıya, İç Ege'den Torosların kuzey yamaçlarına kadar uzanan, yer yer tanımlanan kuşağın dışına taşıp Balkanlarda bile rastlanan Hımış Tekniğindeki Mimari.

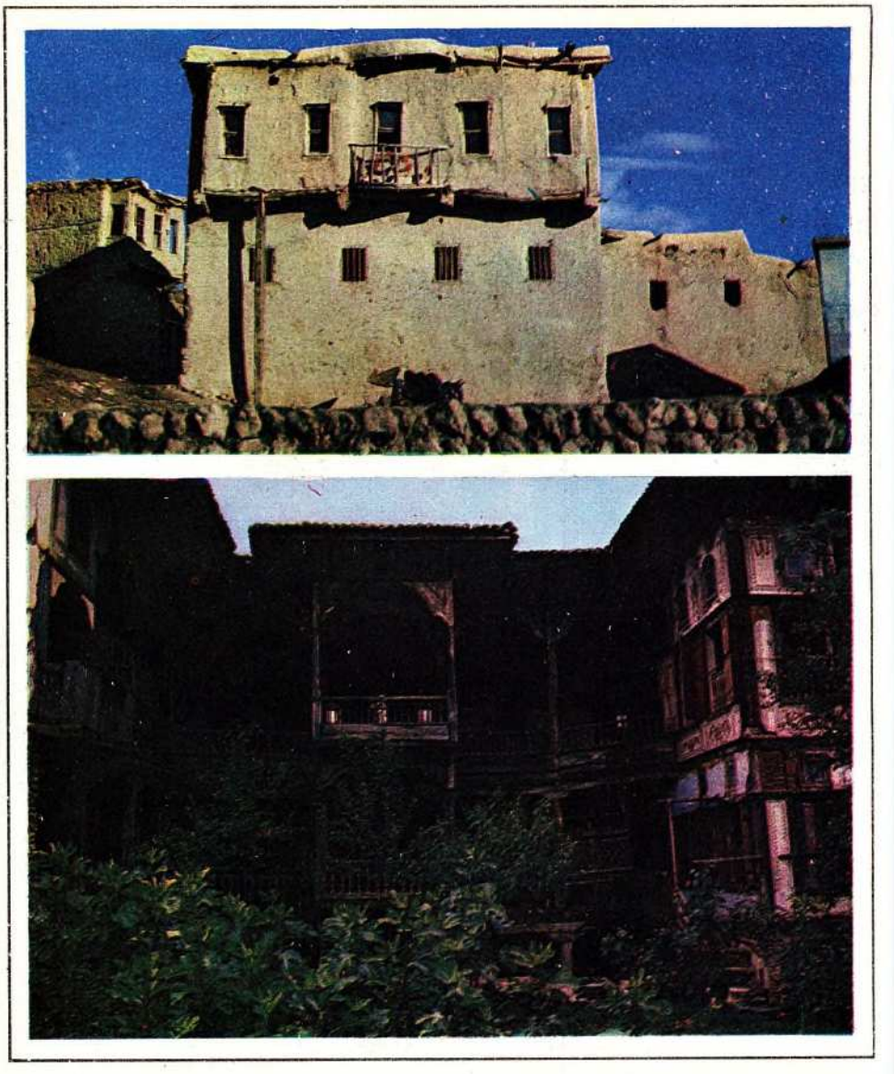
Bu teknikle yapılan konutlar diğer tipler gibi belli bir bölgede yoğunluk göstermeyip büyük bir alanda uygulanmış ve gerçek anlamda Türk evinin ortak özelliklerini oluşturmuştur. Başkent İstanbul'un konut biçimlenişi de -bazı Batı etkileri konu dışı bırakılacak olursa- bu geleneğin sonradan daha değişmiş, gelişmiş bir aşaması olarak yorumlanabilir.

Türk evinin mimari oluşumunda iklim, bölgenin malzemesi ve çevresinden sağlama olanakları, alanın tarımsal verimliliği, yönetici ve otoritenin güçsüzleşmeye başlaması ile ortaya çıkan savunma zorunlulukları, yerleşmenin topografik yapısı gibi faktörler önemli rol oynarlar. Ancak değinilen bu bileşenler yanında konutun mimari biçimlenişini belirleyen bazı temel etkenler daha vardır ki bunlar da Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki toplumun sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısından kaynaklanır. Sosyo-ekonomik yapı ile doğrudan bir ilişki içinde olan sosyo-kültürel değerler sistemi ve ona bağlı davranışlar barınma sorununun çözümündeki temel ilkeleri belirler. Mimarlık, toplumun gerçek gereksinimlerini karşılama amacına yönelik olduğuna göre bu gereksinimleri belirleyen toplum yapısının, diğer bütün yapı tipleri içinde en başta evler olmak üzere mimari biçimlenişi doğrudan etkileyeceği açıktır. Osmanlı toplumunda konut açısından, aynı dönem Avrupa aristokrasisinin sarayları ve halk konutları arasında büyük biçimlenme farkları oranında değişiklikler olmaması (örneğin zengin bir Ağa Konağı ile alçakgönüllü bir halk evi arasında mekânsal örgütlenme açısından gözlenebilen yinelemeler) toplumdaki tabakalar arası geçişin kolaylığı ile açıklanabilir.

Türk evinde her şey kullanıcının yaşama biçimi ve günlük eylemlerine, özellikle tüm gününü evde geçiren kadının yaptığı işlere göre tasarlanmış, ancak bu temel öğelerle belirlenmiş bir şemadan kalkılarak çok değişik uygulamalara

scanfan

Üst: Kerpiç malzemenin egemen olduğu bir konut, Doğu Anadolu. Alt: Çakırağa Konağı, Birgi. Yan sayfa: Çakırağa Konağı, Birgi. Bir ayrıntı.



da gidilmiştir. Böyle bazı temel ilkelerle biçimlenmiş ve köklü bir geleneğin ürünleri olan Türk evleri için sonuçta şu sözleri sıralama olanağı vardır:

— Gerçekçilik, biçimden önce işleve önem vermek.
— Yaşama ve doğaya bağlılık, parselin çok küçük olduğu durumlarda bile kendi evine ait bir bahçe düzenleyerek yeşil ile iç içe yaşamak.
— Plan ve stürüktürün çözümünde, görünüşte, işlevin dışa yansıtılmasında açıklık, içtenlik, akılcılık, gerçekleri en rasyonel şekilde seçmek, çevre koşullarına uymak.
— Esneklik.
— Pratiklik.
— Çözüme içten başlamak ve içten dışa geliştirmek.
— İnsan ölçüleri ve işlevlerin gerektirdiği ölçüler arasında tam bir uyum sağlamak.

Bu özelliklerin sonuçta ne tür bir mekân örgütlenmesi ve tasarım biçimi yarattığı incelenirse, önce ailenin günlük yaşamını göz önüne alarak bir Türk evinde geçen eylemleri saptamak, ardından İslam dünyasında egemen olan gizlilik duygusunun etkilerini belirlemek zorunludur. Bu açıdan bakıldığında temel özellik "oda"nın ana birim olarak ele alınması ve en uygun biçimlendirmeye kavuşturulmasıdır.

Yönlendirme, boyutlandırma, çok değişik kullanım amaçlarını karşılayabilecek bir düzeni gerçekleştirme özellikleri irdelendiğinde odanın optimum koşulları sağladığı görülür. Türk evinin odası oturma, yemek yeme, yatma ve daha da ileri gidildiğinde yıkanma gibi değişik işlevlerin içinde yer alabileceği donatımda olduğu için günümüz mimarisindeki "çok amaçlı kullanım" ilkesi ile uyum gösterir. İster tek katlı, ister daha fazla olsun Türk evinin kökeninde iki odayla arasındaki açık bir eyvandan oluşan, bunların önlerindeki bir saçağın tamamladığı planlama anlayışı egemen bir motif olarak belirir.

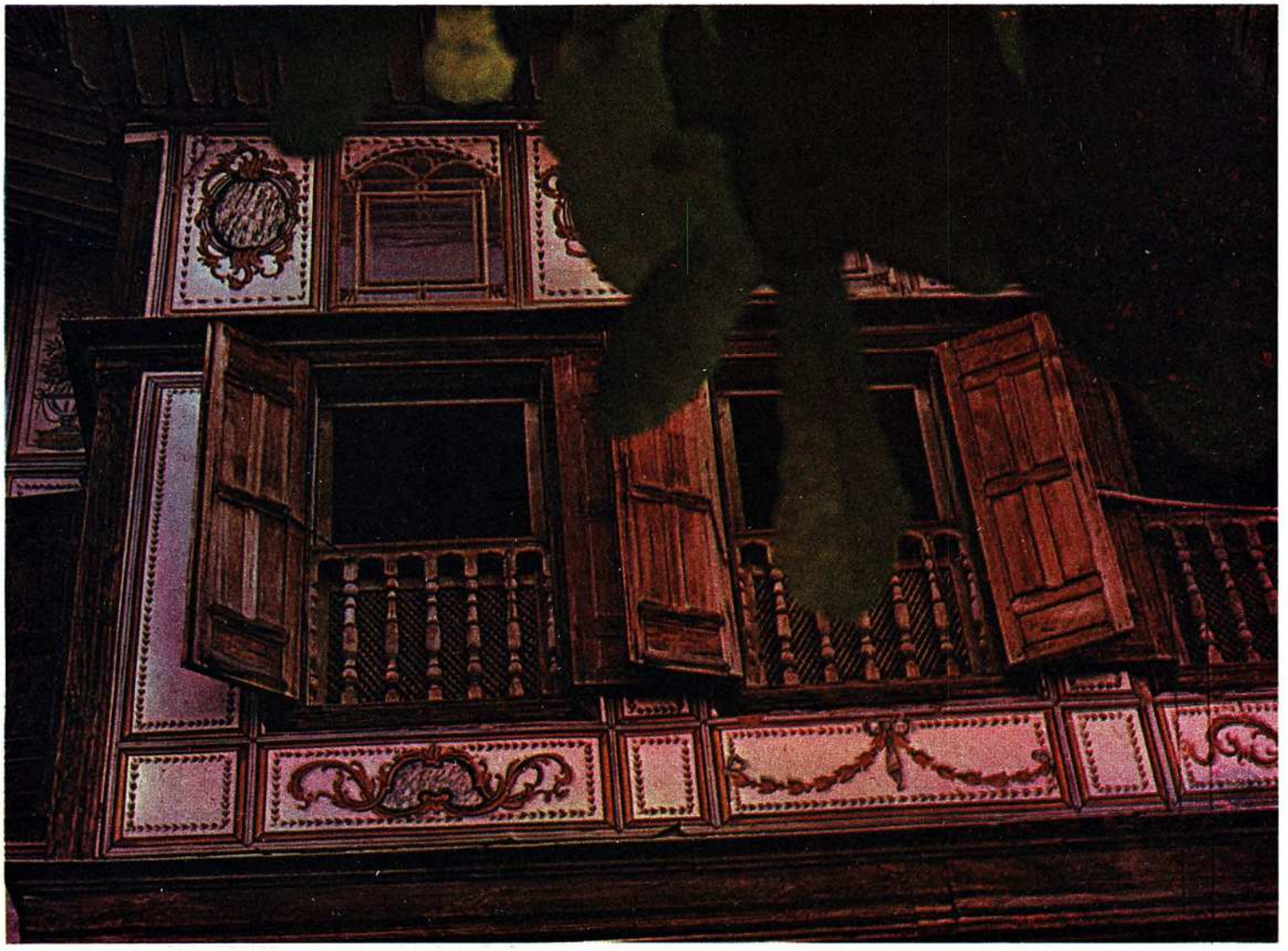
Türk evinin mekânsal örgütlenmesinin ana birimi olan oda şu özellikleri taşır:

Planı kare ya da kareye yakın bir dikdörtgendir. Sokaklarla parsellerin konturları çoğunlukla dik açılardan oluşmadığı için değişik konturları oda içine yansıtmamak ve kare planı sağlamak amacıyla çıkmalar düzenlenir. Çıkmalar, konutta yaşayanların dışarısı -sokak veya bahçe- ile ilişkisini kuran, doğaya yakınlığı gerçekleştirmede yararlanılan elemanlardır. Odaların kare ya da kareye yakın bir dikdörtgen şeklinde tasarlanmasının nedeni donatımın durağan elemanlarla yapılması ve duvarlara bitişik olarak konumlandırılmasıdır. Kare formun gösterdiği tek deformasyon girişin yer aldığı köşelerin kapı genişliği kadar pahlanmasıyla ortaya çıkar.45 derecelik bu pahlar yoğun bir bezeme düzeyi olarak değerlendirildiği gibi oda içinin algılanmasından önce bir hazırlık alanı oluşturarak Türk evi tasarımının ana ilkelerinden "yaşam biçimine uygunluk" kriteri ile de bağdaşır.

Odalar arasında, önemli ölçüde boyut farklarına rastlanmaz. Bunun nedeni tek işlevli odalarla tasarıma gidilmesi yerine her odanın aynı işlevlerin yer alacağı biçimde donatılması, başka bir deyişle işlevsel farklılıklar olmamasıdır. Yalnızca "başoda" adı verilen ve genellikle sokağa çıkmalı, ocaklı, bezeme açısından diğerlerinden zengin olan oda biraz daha büyük boyutlandırılır.

Odalar arasında işlevsel farklılık olmamasına karşın, mevsimlere göre değişik odaların kullanılması gibi bir anlayış benimsenmiştir. Yazlık oda-kışlık oda ayırımının bazı bölgelerde daha da ileri götürülerek kış ve yazın değişik katların değerlendirilmesi gibi bir sonuca ulasıldığı da gözlenebilir.

scanfan



Odaya girilen kısma "pabuçluk" ya da "seki altı" adı verilir. Seki altı eve gösterilen özel saygı nedeniyle, gelenlerin dışarıdan toz, duman ve ve çamur taşımasını önlemek için ayakkabılarını çıkaracakları bir alandır. Döşemesi odanın kotundan biraz aşağıdadır.

Odanın giriş kısmının dışındaki alanına seki üstü denir. Seki üstünü sınırlayan duvarların önü, yapıyla birlikte yapılan sedirlerle çevrelenir ve kişiler sedir üstüne bağdaş kurarak otururlar. Kadınların konuklarıyla sohbet ettiği ve dışarıyı seyrettiği bu oturma yerleri, Türklerde yoğun bir gelişmeye konu olan çok çeşitli renklerdeki halı ve kilimlerle süslenir.

Türk odasında sedirlerden başka terek, yemişlik, kedi gözü, tembel gözü gibi değişik bölgesel adlar alan raflar, ocak, yüklük vb. durağan elemanlar da yer alır. Yüklükler, geceleyin çıkarılıp sabah yerine konan yatak, yorgan ve yastıkların yerleştirildiği büyük, bezemeli ahşap dolaplardır. Ayrıca Türk odasında sık görülen bir özellik yüklüklerin bir tanesinin -genellikle kapıdan en uzak noktadaki- yıkanma yeri (gusulhane) olarak donatılmasıdır.

Odanın diğer bir özelliği, içinde yer alan tüm elemanların mimariden kopmaz bir biçimde düzenlenmesi ve mimarinin varlığını ezecek boyutlara ulaşmamasıdır.

Pencereler genellikle iki ya da üç tanesi yanyana gelerek oluşan bir düzende ve geleneksel düşey sürme tipindedir. Eğer üst üste iki sıra pencere uygulanmış ise, tepe pencereleri renkli camlar ve alçı dekorasyonla birer bezeme elemanı niteliğine dönüştürülür.

Türk evinin mekânsal örgütlenmesinin diğer önemli iki birimi eyvan ve bölgelere göre önlük, sofa, hayat, sergâh, hana, divanhane, çağnışır gibi değişik adlar alan nötr bir alandır. Eyvan Türk mimarisinde evlerden, dinsel yapılara kadar çok sık kullanılan bir motiftir.Üç yandan sınırlanmış, üzeri örtülü bu yarı açık alanlar hayata açılırlar. Yerel özelliklere bağlı olarak doğrudan doğruya açılanlara da rastlanır. Evlerde eyvanların kullanılmasının önemli bir nedeni gölgeli, serin, açık havada oturma-yaşama olanağı sağlayan bir tasarım biçimi ve yönlendirme özelliğinde olmalarıdır.

Bölgelere göre değişen, ancak en çok yinelenen adıyla sofa, yalnızca bir ulaşım geçidi olarak veya belirli bir işlev için tasarlanmış değildir. Genel anlamda dış ve iç mekânlar arasında bir bağlantı alanı olarak nitelendirilebilir. Bundan başka yer yer oturmaya elverişli şekilde donatılmış taht, köşk kısımları bulunabilir. Yazın sağladığı iklimsel koşullar nedeniyle evin ana kullanım kesimi ve odağını oluşturur. Tarımsal üretime dönük bir ekonomisi olan Türk toplumunun ev içi üretim eylemlerinin tümü burada gerçekleştirilir.

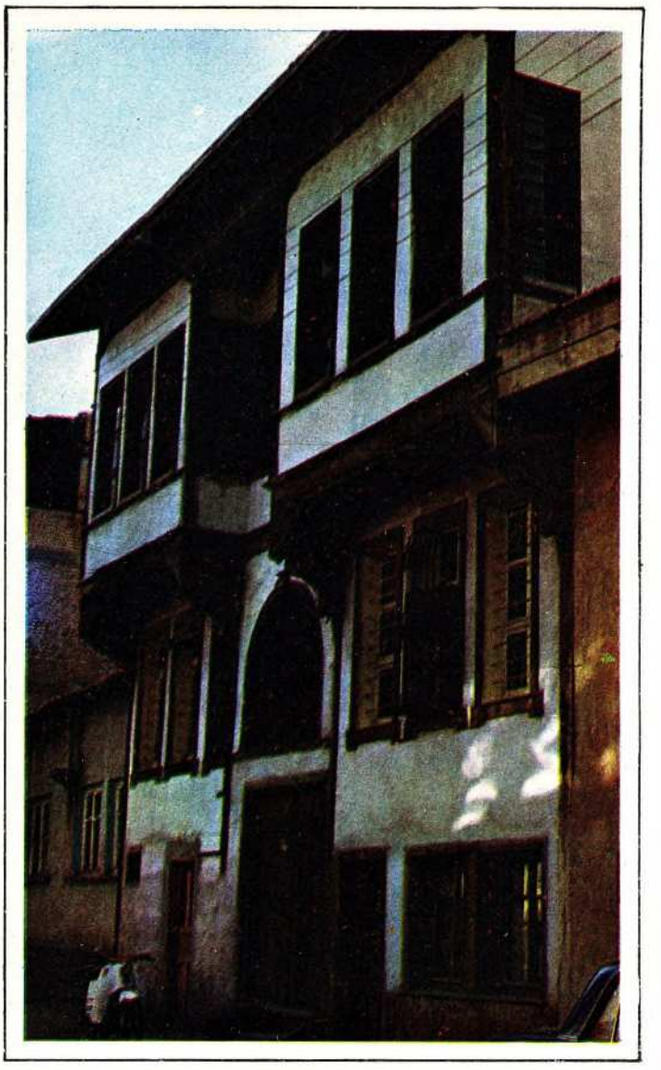
Türk evinde birinci kat genellikle depolama ve hizmetlere ayrılmıştır. Ana yaşam mekânları ikinci katta yer alır. Ev kadınının tüm günlük işlerini yaptığı ve ahır, mutfak, şadırvan ya da kuyu, hamam, çamaşırlık gibi hizmet donatımının örgütlendiği giriş katı İslam'daki mahremiyet duygusu nedeniyle -olabildiğince- dışa kapalı tutulur. Arkasında geçen eylemleri sokağa yansıtmaz. Evin ana yaşam mekânlarını oluşturan birinci katın cephe biçimlenişinde ise bu tür bir endişe yoktur. Sağır olan zemin kat dış duvarları organik yol konturunu izlerken, esas kat uygun yönlendirme, kare veya ona yakın planlı odalar yaratmak amacıyla çıkmalar yaparak, alt ile uyum göstermeyebilir.

Genel ilkelerine değindiğimiz Türk evinin plan tasarımı gruplandırılırsa dört ana plan tipi ve bunların merdiven, eyvan, köşk gibi mimari elemanlarla zenginleştirilmiş değişik varyasyonları ile karşılaşılır:

1. Sofasız evler
2. Dış (açık) sofalı evler

scanfan

Geleneksel bir konut, Kütahya.



2.1. Odaları yan yana sıralanmış dış sofalı planı olan evler
2.2. Köşe sofalı, iki oda sırası olan evler
2.3. Odaları U biçiminde sıralanmış ve sofayı üç kenardan çevreleyen dış sofalı evler
3. İç sofalı evler
3.1. İki yüzlü iç sofalı evler
3.2. İki yüzlü, iç sofalı, eyvanlı evler
3.3. Bir yüzlü iç sofalı evler
4. Orta sofalı evler
4.1. Dik kenarlı orta sofalı evler
4.2. Köşeleri pahlandırılmış orta sofalı evler
4.3. Oval orta sofalı evler

BİBLİOGRAFYA

1. Anadolu'da Büyük Selçuklu ve Erken Türk Beylikleri Dönemi Mimarisi

AKÇAY, İ., "Harput'da Ulu Cami", *"Yeni Fırat*, cilt: 3, no: 27, 1966, s. 15-22.

AKOK, M., "Diyarbakır Ulu Cami Mimari Manzumesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: VIII, 1966, s. 113-139.

AKOK, M. - T. ÖZGÜÇ, "Melik Gazi Türbesi ve Kalesi", *Belleten*, sayı: XVIII, 1954, s. 331-336.

ALTUN, A., "Mardin'de İki Artuklu Medresesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, 1969-1970, s. 253-263.

ALTUN, A., "Mardin Ulu Camii ve Çifte Minareller Üzerine", *Vakıflar Dergisi*, sayı: IX, 1971, s. 191-200.

ALTUN, A., *Mardin'de Türk Devri Mimarisi*, İstanbul, 1971.

ALTUN, A., *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisi'nin Gelişmesi*, İstanbul, 1978.

ALTUN, A., "Anadolu'da Artuklu Devri Mimarları ve Artuklu Yapıları Üzerine Kısa Notlar", *Arkeoloji ve Sanat*, sayı: 1-2, İstanbul, 1979, s. 31-34.

AREL, H., "Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu", *Vakıflar Dergisi*, sayı: V, 1962, s. 99-112.

AREL, H., "Divriği Ulu Camii Tekstil Kapısı ve Diğerleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: V, 1962, s. 113-126.

ARIK, M.O., "Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", *Anadolu (Anatolia)*, sayı: XI, 1967 (1969), s. 57-119.

ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı Tarihi, Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, İstanbul, 1955-1959.

ARTUK, İ., "Dunaysır'da Artukoğulları Ulu Camisi", *Belleten*, sayı: X, 1946, s. 167-169.

ARTUK, İ., "Mardin Zinciriye Medresesi ve Banisi", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, sayı: III, 1971, s. 191-200.

ASLANAPA, O., *Turkish Art and Architecture*, London, 1971.

ASLANAPA, O., *Türk Sanatı II*, İstanbul, 1973.

BAKIRER, Ö., *Onüçüncü ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, Ankara, 1976.

BAYKAL, K. - S.SAVCI, "Diyarbakır Anıtlarını Yapan Mimar ve Mühendislerin Bazıları", *Karacadağ*, cilt: IV, sayı: 43, Diyarbakır, 1941, s. 302-307.

scanfan

Üst: Taş malzemenin egemen olduğu bir konut, Mardin. Alt: Anadolu'dan Akdeniz konut mimarisi, Bodrum-Muğla.

BERCHEM, M. van-J. STRZYGOWSKI, *Amida*, Heidelberg, 1910.

BERCHEM, M. van-H.EDHEM, *Asie Mineure, Sivas Divriği*, Corpus Inscriptionum Arabicarum: 111, Kahire, 1917.

ÇULPAN, C., "Diyarbakır Kuzeyi Devegeçidi Suyu Köprüsü: Artukoğulları Devri", Sanat Tarihi *Yıllığı 1969-1970*, İstanbul, 1970, s. 287-290.

ÇULPAN, C., "Artukoğulları Devri Köprüleri ve Özellikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İstanbul, 1970 s. 89-120.

ÇULPAN, C., *Türk Taş Köprüleri*, Ankara, 1975.

GABRIEL, A., *Monuments Turcs d'Anatolie*, tome 1-2, Paris, 1931-1934.

GABRIEL, A., *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale. Avec un Recueil d'Inscriptions Arabes par Jean Sauvaget*, Paris, 1940.

GABRIEL, A., "Mosqueéset Medresses Ortokides", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, cilt: I, Ankara, 1947, s. 211-218.

İLTER, F., "Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde 12. ve 13. Yüzyıl Artukoğulları Medreselerinin Yeri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: VIII, 1969, s. 197-208.

KUBAN, D., *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965.

KUBAN, D., "The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of the Anatolian Turkish Architecture", *Anatolica*, II, 1968, s. 122-130.

KUBAN, D., *Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul, 1970.

KURAN, A., "Tokat ve Niksar'da Yağıbasan Medreseleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: VII, 1968, s. 39-44.

KURAN, A., *Anadolu Medreseleri*, cilt: I, Ankara, 1969.

MAYER, L.A., *Islamic Architects and their Works*, Geneve, 1956.

ÖDEKAN, A., *Türkiye'de 50 Yılda Yayınlanmış Arkeoloji, Sanat Tarihi ve Mimarlık Tarihi ile İlgili Yayınlar Bibliyografyası (1923-1973)* İstanbul, 1974.

ÖNGE, Y.-İ.ATEŞ-S.BAYRAM (Derleyenler), *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*, Ankara, 1978.

ÖZGÜÇ, T., "Mengücüklere Ait Bir Türbe", *"Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongereye Sunulan Tebliğler*, Ankara, 1962, s. 325-327.

SAKAOĞLU, N., *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, İstanbul 1971.

SÖNMEZ, Z., *Başlangıçtan XVI. Yüzyıla Kadar Anadolu'daki İslâm ve Türk Devri Yapılarında Çalışan Sanatkârlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1981.

SOZEN, M., *Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri/Açık Medreseler*, cilt: 1, İstanbul, 1970.

SÖZEN, M., *Diyarbakır'da Türk Mimarisi/Turkish Architecture in Diyarbakır*, İstanbul, 1971.

SÖZEN, M., *Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri/Kapalı Medreseler, Bir Kısmı Ayakta Olan Medreseler, Kaynaklardan Bilinen Medreseler*, cilt: 2, İstanbul, 1972.

SÖZEN, M., vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975.

SÜMER, F., "The Seljuk Turbehs and Tradition of Embalming", *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca*, Venezia 1963, Napoli, 1965, s. 245-248.

SÜMER, F., "Saltuklular", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, sayı: 3, 1971 s. 390-435.

TURAN, O., *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, İstanbul, 1973.

ÜLGEN, A.S., "Divriği Ulu Camisi ve Dar-üş-Şifası", *Vakıflar Dergisi*, sayı: V, 1962, s. 93-98.

ÜLGEN, A.S., "Siirt Ulu Camisi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: V, 1962, s. 153-155.

ÜNAL, R.H., "Monuments Saltuqides de Kemah (Anatolie Orientale)", *Revue des Etudes Islamiques*, XXXV, 1967, s. 149-172.

ÜNAL, R.H., *Les Monuments Islamiques Anciens de la Ville d'Erzurum et de sa Région*, Paris, 1968.

YAZICIOĞLU, M., "Divriği Ulu Camiinin Mimari Özellikleri", *Ankara Sanat*, cilt: 3, no: 30, 1968, s. 28.

YAZICIOĞLU, S., "Mesudiye Medresesi", *Neşter*, no: 10 (1-4), 1966, s. 3-9.

YETKİN, S.K., "Mama Hatun Türbesi (The Mausoleum of Mama Hatun)" *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, I, 1956 (1957), s. 75-92.

YURDAKUL, E., "Kayseri Külük Camii ve Medresesinde Yapılan Hafriyat ve Araştırma Sonuçları ile ilgili Yeni Görüşler", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, sayı: I/I, 1974, s.167-173.

2. Anadolu Selçuklu Mimarisi

AKOK, M., "Sivas'ta Buruciye Medresesi Rölövesi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 15/II, 1966 (1968), s. 5-38.

AKOK, M., "Kayseri Huand Hatun Mimari Külliyesinin Rölövesi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 16/I, 1967 (1968), s. 5-44

AKOK, M., "Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 17/I, 1968 s. 133-184.

scanfan

AKOK, M., "Kayseri'de Tuzhisarı-Sultanhanı, Köşk Medrese ve Alaca Mescit Diye Tanınan Üç Selçuklu Mimari Eserin Rölövesi,", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 17/2, 1968 (1969), s.5-41.
AKOK, M., "Konya Alâeddin Köşkü, Selçuk Saray ve Köşkleri", *Türk Etnografya Dergisi*, sayı: II, 1968 (1969), s. 47-73.
AKOK, M., "Konya'da Karatay Medresesi Rölöve ve Mimarisi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 18/2, 1969, s. 5-28.
AKYURT, Y., "Beyşehir Kitabeleri ve Eşrefoğlu Camii ve Türbesi" *Türk Tarih Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, sayı: 4, 1940, s. 91-129.
AKYURT, Y., "Sahip Ata Fahrettin Ali'nin Eserlerinden Akşehir'de Taş Medrese", *Taşpınar*, sayı: 152-155, 1947, s. 441-442.
ARIK, M.O., "Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", *Anadolu (Anatolia)*, sayı: II, 1967 (1969), s. 57-119.
ARIK, M.O., "Malatya Ulu Camiinin Aslî Planı ve Tarihi Hakkında" *Vakıflar Dergisi*, sayı: 8, 1969, s. 141-148.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı Tarihi, Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, İstanbul 1955-1959.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı*, İstanbul 1970.
ASLANAPA, O., "Selçuklu Devlet Adamı Mübarüziddin Ertokuş Tarafından Yaptırılan Abideler", *İslâm Tetkikleri Dergisi* sayı: 2/1, 1957, s. 97-III.
ASLANAPA, O., "Kayseri'de Keykubadiye Köşkleri Kazısı 1964", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 13/1, 1964 (1965), s. 19-40.
ASLANAPA, O., "Kalehisar'da Bulunan Mimari Eserler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 2, 1968, s.1-14.
ASLANAPA, O., *Turkish Art and Architecture*, London 1971.
ASLANAPA, O., *Türk Sanatı II*, İstanbul 1973.
BAKIRER, Ö., "Hacı Ferruh Mescidi" *Vakıflar Dergisi*, sayı: 8, 1967, s. 171-184.
BAKIRER, Ö., *Onüçüncü ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, Ankara 1976.
BEYGU, A.Ş., *Ahlat Kitabeleri*, İstanbul 1932.
BEYGU, A.Ş., *Erzurum Tarihi, Anıtları, Kitabeleri*, İstanbul 1936.
CEVDET, M., "Sivas Darüşşifası Vakfiyesi ve Tercemesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: I, 1938, s. 35-38.
ÇETİNTAŞ, S., "Türk Tarih Kurumu Tarafından Sivas Şifaiyesinde Yaptırılan Mimari Hafriyat", *Belleten*, sayı: 1939, s.61-67.
DİLAVER, S., "Bünyan Ulu Camii-Erbaa-Akçaköy (Fidi) Silahdar Ömer Paşa Camii", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 2, 1968, s. 184-199.
DİLAVER, S., "Anadolu'daki Tek Kubbeli Selçuklu Mescitlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 4, 1971, s. 17-28.
ERDMANN, K., "XIII. Yüzyıl Anadolu Camilerinin Özel Durumu", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1962, s. 144-151.
ERDMANN, K., *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1962.
EYİCE, S., "İki Türk Abidesinin Mahiyetleri Hakkında Notlar. İznik'te Nilüfer Hatun İmareti ve Kayseri'de Köşk Medrese", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: 2, 1958, s.107-114.
EYİCE, S., "Sivas'ta Keykavus I. Darüşşifası", *Bilgi*, sayı: 130- 131.1958, s. 7-8.
EYİCE, S., "Anadolu'da Orta Asya Sanat Geleneklerinin Temsilcisi Olan Bir Eser: Boyalıköy Hanikahı", *Türkiyat Mecmuası*, sayı: 16, 1971, s. 39-56.
FERİT, M.-MESUT, M., *Selçuk Veziri Sahip Ata ile Oğullarının Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1934.
GABRIEL, A., *Monuments Turcs d'Anatolie*, cilt: 1-2, Paris 1931-1934.
GABRIEL, A., *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, Paris, 1940.
İLTER, İ., *Tarihi Türk Hanları*, Ankara 1969.
KARAMAĞARALI, H., "Erzurum'daki Hatuniye Medresesi'nin Tarihi ve Banisi Hakkında Mülâhazalar", *Selçuklular Araştırmaları Dergisi*, sayı: 3, 1971, s. 209-247.
KATOĞLU, M., "13. Yüzyıl Konya'sında bir Cami Grubunun Plan Tipi ve Son Cemaat Yeri", *Türk Etnografya Dergisi*, sayı: 9, 1966 (1967), s. 81-100.
KATOĞLU, M., "XIII. Yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinde Külliye", *Belleten*, sayı: 31, 1967, s. 335-344.
KONYALI, İ.H., *Akşehir*, İstanbul 1945.
KONYALI, İ.H., *Alâiyye*, İstanbul 1946.
KONYALI, İ.H., *Erzurum Tarihi*, İstanbul 1960.
KONYALI, İ.H., *Konya Tarihi*, Konya 1964.
KONYALI, İ.H., *Niğde-Aksaray Tarihi*, İstanbul 1974.
KUBAN, D., *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul 1965.
KUBAN, D., *Türkiye Sanatı*, İstanbul 1973 (2. baskı).
KUBAN, D., "Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 103-107.
KUBAN, D., "Anadolu-Türk Mimarisinde Bölgesel Etkenlerin Niteliği", *VI. Türk Tarih Kongresi, Ankara 25-29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Bildiriler*, cilt: I, Ankara 1972, s. 382-395.
KUBAN, D., *Sanat Tarihimizin Sorunları*, İstanbul 1975.
KUBAN, A., *Anadolu Medreseleri*, cilt: I, Ankara 1969.
KURAN, A., "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972.
LLOYD, S.-RICE, D.S., *Alanya (Ala'iyya)*, (çev: N. Sinemoğlu) Ankara 1964.
MAYER, L.A., *Islamic Architects and Their Works*, Geneve 1956.
MERİÇ, R.M., "Anadolu Türk Tarihi Vesikaları: Akşehir Türbe ve Mezarları", *Türkiyet Mecmuası*, sayı: 5, 1936, s. 141-213.
OKTAY, S., "Sivas'ta Gökmedrese", *Arkitekt*, sayı: 5-6, 1948, s. 113-115.
ORAL, M.Z., "Kayseri'de Kubadiye Sarayları", *Belleten*, sayı: 17,1953, s. 501-507.
ORAL, M.Z., "Konya'da Sırçalı Medrese", *Belleten*, sayı: 25, 1961, s. 355-396
ORAL, M.Z., "Konya'da Alâüddin Camii ve Türbeleri",*Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 1, 1957, s. 45-75.
OTTO-DORN, K., "Der Mihrab der Aslan Hane Moschee in Ankara", *Anadolu (Anatolia)*, sayı: I, 1956, s. 71-75.
OTTO-DORN, K., "Die Ulu Dschami in Sivrihisar", *Anadolu (Anatolia)*, sayı: 9, 1965 (1967), s. 160-170.'
OTTO-DORN, K.-ÖNDER, M., "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966", *Archaeologischer Anzeiger*, 1969, s. 438-506.
OTTO-DORN, K.-ÖNDER, M., "Kubadabâd Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 14/1-2, 1965 (1967), s. 237-248
ÖDEKAN, A:, *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarasinde Mukarnaslı Portal Örtüleri*, İstanbul 1977.
ÖGEL, S., "Bir Selçuklu Portaller Grubu ve Karaman'daki Hatuniye Medresesi Portali", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: 2, 1958, s. 115-127.
ÖGEL, S., *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara 1966.
ÖNDER, M., *Mevlâna Şehri Konya*, Konya 1962.
ÖNEY, G., "Akşehir Ulu Camii', *Anadolu (Anatolia)*, sayı: 9, 1965 (1967), s. 171-184.
ÖNEY, G., *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1971.
ÖNGE, Y., "Çankırı Hasbey Darüşşifası", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 5, 1962.
ÖNGE, Y., "Konya'da Beyhekim Mescidi", *Önasya*, sayı: 3/29, 1968, s. 10-11
ÖNGE, Y., "Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamı ve Yeni Bulunan Çini Tezyinatı", *Önasya*, sayı: 4/47, 1969, s. 8-9, 15.
ÖNGE, Y., "Çift Şerefeli Selçuk Camileri", *Önasya*, sayı: 5/50, 1969, s. 8-9, 20.
ÖNGE, Y., "Anamur Mamuriye Kalesi Yanındaki Hamam", *Vakıflar Bülteni*, sayı: 1, 1970, s. 106-114.
ÖNGE, Y., "Seyyid Battal Gazi Külliyesinde Sultan Ümmühan Hatun Türbesi", *Önasya*, sayı: 5/54, 1970, s. 7-9.
ÖZERGİN, M.K., "Anadolu'da Selçuklu Kervansarayları", *Tarih Dergisi* sayı: 20, 1965, s. 141-170.
ÖZGÜÇ, T.-AKOK, M., "Develi Abideleri", *Belleten*, sayı: 19, 1955, s. 377-384.
ÖZGÜÇ, T.-AKOK, M., "Sarı Han", *Belleten*, sayı: 20, 1956, s. 379-383.
ÖZGÜÇ, T.-AKOK, M., "Ağzıkara Han", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: 1, 1957, s. 93-104.
ÖZGÜÇ, T.-AKOK, M., "Alayhan, Öresun Han ve Hızırilyas Köşkü. İki Selçuklu Kervansarayı ve Bir Köşkü", *Belleten*, sayı: 21, 1957, s. 139-148.
ÖZGÜÇ, T.-AKOK, M., "Üç Selçuklu Abidesi: Dolay Han, Kesik Köprü Kervansarayı ve Han Camii", *Belleten*, sayı:22, 1958, s. 251-259.
ÖZGÜÇ, T.-AKOK, M., "Afşin Yakınında Eshab-ı Kehf Külliyesi", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: 2, 1958, s. 77-92.
ROGERS, J.M., "The Çifte Minare Medrese at Erzurum and Gökmedrese at Sivas", *Anatolian Studies*, sayı: 15 1965, s.63-85.
RUBEN, W., "Kırşehir'de Dikkatimizi Çeken Sanat Abideleri", *Belleten*, sayı: 19, 1955, s. 377-384.
RUBEN, W.-SAYILI, A., "Türk Tarih Kurumu Adına Kırşehir'de Cacabey Medresesinde Yapılan Araştırmanın İlk Kısa Raporu", *Belleten*, sayı: 11, 1947, s. 673-691.
SARRE, F., *Konya Köşkü* (çev: Ş. Uzluk), Ankara 1967.
SCHNEIDER, G., "Rekonstruktionen seldschukischer Moscheen", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 2, 1968, s. 134-141.
SÖNMEZ, Z., *Başlangıçtan XVI. Yüzyıla Kadar Anadolu'daki İslâm ve Türk Devri Yapılarında Çalışan Sanatkârlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1981.
SÖZEN, M., "Oba Pazarı Çevresi ve Oba Medresesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, *sayı: 1, 1965, s. 143-154.*
SÖZEN, M., "Anadolu'da Eyvan Tipi Türbeler", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı: 1, 1969, s. 167-210.
SÖZEN, M., *Anadolu Medreseleri*, cilt: I, İstanbul 1970.
SÖZEN, M., *Anadolu Kentleri*, İstanbul 1971.
SÖZEN, M., *Anadolu Medreseleri*, cilt: II, İstanbul 1972.
SÖZEN, M., vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975.
TABAK, N., *Ahlat Türk Mimarisi*, İstanbul 1972.
TAESCHNER, F., "Die Grosse Moschee (Ulu Cami) in Sinop", *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca, Venezia 1963*, Napoli 1965, s. 249-252.
TUNCER, O., "Tunceli-Mazgirt Elti Hatun Camii", *Önasya*, sayı: 7/75 1971.
TURAN, O., "Selçuklu Kervansarayları", *Belleten*, sayı: 10, 1946, s. 471-495.
TURAN, O., *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Ankara 1965.
TÜKEL, A., "Alara Han'ın Tanıtılması ve Değerlendirilmesi", Belleten, sayı: 33, 1969, s. 471-495.
UZUNÇARŞILI, İ.H., *Kitabeler*, cilt: I, İstanbul 1927.
UZUNÇARŞILI, İ.H., *Kitabeler*, cilt: II, İstanbul 1929.
ÜLGEN, A.S., "Kırşehir'de Türk Eserleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, 1942, s. 235-262.
ÜLKÜTAŞIR, M.Ş., "Sinop'ta Selçukiler Zamanına Ait Tarihi Eserler", *Türk*

scanfan

Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi, sayı: 5, 1949, s. 112-151.
ÜNAL, R.H., *Les Monuments Islamiques Anciens de la Ville d'Erzurum et de sa Region*, Paris 1968.
ÜNAL, R.H., "Iğdır Yakınlarında Bir Selçuklu Kervansarayı ve Doğubeyazıt-Batum Kervan Yolu Hakkında Notlar", *Sanat Tarihi Yıllığı* sayı: 3, 1970, s. 7-15.
ÜNSAL, B., *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923*, London 1959.
YETKİN, S.K., "Çifte Minare", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 2-3, 1952, s. 46-57.
YETKİN, S.K., "The Turbeh of Gumaç Hatun, a Seljuk Monument", *Ars Orientalis*, sayı: 4, 1961, s. 357-360.
YETKİN, S.K., "Selçuklu Kervansaraylarının Özellikleri", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1962, s. 408-410.
YETKİN, S.K., *L'Architecture Turque en Turquie*, Paris 1962.
YETKİN, S.K., *Türk Mimarisi*, Ankara 1970.
YETKİN, S.K., "Alara Kalesindeki Hamamlı Kasır ve 13. Yüzyıl Anadolu Mimarisindeki Yeri", *Malazgirt Armağanı*, 1972, s. 119-126.
YETKİN, Ş., "Anadolu Selçuklu Şifaheneleri", *Türk Kültürü*, sayı: 10, 1963, s. 23-31.
YETKİN, Ş., "Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 2, 1968,s. 36-48.
YETKİN, Ş., "Sultan I. Alâeddin Keykubat'ın Alara Kasrı Hamamındaki Freskler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 3, 1970, s. 69-88.
YURDAKUL, E., "Son Buluntulara Göre Kayseri'deki Hunat Hamamı", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, sayı: 2, 1971, s. 141-151.

3. Beylikler Dönemi Mimarisi

AKARCA, A.-AKARCA, T., *Milas*, İstanbul 1954.
AKÇAY, İ., "Yakutiye Medresesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 6, 1966, s. 146-152.
AKOK, M., "Kastamonu'nun Kasaba Köyü'nde Candaroğlu Mahmut Bey Camii", *Belleten*, sayı: 10, 1946, s. 293-301.
AKOK, M., "Uşak Ulu Camii", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 3, 1956. s. 69-72.
AKOK, M., "Kütahya Büyük Bedesteni", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 3, 1956, s. 81-84.
AKSÜT, K., "Hüdavend Hatun Türbesi", *Resimli Tarih Mecmuası*, sayı: 7/82, 1956, s. 620-622.
ALTAY, M.H., *Adım Adım Çukurova*, Adana 1965.
ALTUN, A., "Diyarbakır'da Sefa Camii Medresesi", *Arkitekt*, sayı: 341, 1971, s. 33.
AREL, A., "Menteşe Beyliği Devrinde Peçin Şehri", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı: 1, 1968, s. 69-101.
AREL, H., "Mut'taki Karamanoğulları Devri Eserleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 5, 1962, s. 241-250.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul 1955-1958.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı*, İstanbul 1970.
ARSEVEN, V., "Âşık Paşa Türbesi", *Türk Folklor Araştırmaları*, sayı: 4/85, 1956, s. 1355.
ASLANAPA, O., "Doğu Anadolu'da Karakoyunlu Kümbetleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: I, 1957, s. 105-114.
ASLANAPA, O., *Turkish Art and Architecture*, London 1971.
ASLANAPA, O., "1970 Temmuz Van Ulu Camii Kazısı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 4, 1971, s. 1-15.
ASLANAPA, O., "Kazısı Tamamlandıktan Sonra Van Ulu Camii", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 5, 1973, s. 1-26.
ASLANAPA, O., *Türk Sanatı*, cilt: 2, İstanbul 1973.
ASLANAPA, O., (Hazırlayan) *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, İstanbul 1977.
ASLANOĞLU, İ., "Tire'de Üç Cami", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 8, 1969, s. 161-170.
ATAY, T., "Karaman'da Hatuniye Medresesi ve Türbesi", *Belediyeler Dergisi*, sayı: 8/78, s. 1942, s. 41-46.
AVCIOĞLU, A., "Karaman'da Emir Musa Medresesi", *Konya*, sayı: 10, 1937, s. 627-628.
DİEZ, E.-ASLANAPA, O.-KOMAN, M.M., *Karaman Devri Sanatı*, İstanbul 1950.
EMRE, N., "Aydınoğlu İsa Bey Camii", *Arkitekt*, sayı: 9/7-8, 1939, s. 169-173.
GABRIEL, A., *Monuments Turcs d'Anatolie*, cilt: 1-2, Paris 1931-1934.
GABRIEL, A., *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, Paris 1940.
GÖKÇEN, İ., "Ulu Cami ve Medresesi", *Gediz*, sayı: 14, 1938, s. 7-8.
GÜNER, H., *Kütahya Camileri*, Kütahya 1964.
GÜREŞSEVER, G.-ALTUN, A., "Bayburt Köylerinde Türk Mimari Eserleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 3, 1970, s. 33-47.
KADRİ, Hafız., "Menteşe Beyliği Asâr-ı Kadimesi", *Tarih-i Osmanı Encümeni Mecmuası*, sayı: 25, 1914, s. 57-60.
KIZILTAN, A., *Anadolu Beliklerinde Cami ve Mescitler*, İstanbul 1958.
KONYALI, İ.H., *Akşehir*, İstanbul 1945.
KONYALI, İ.H., *Konya Tarihi*, Konya 1964.
KONYALI, İ.H., *Karaman Tarihi, Ermenek ve Mut Abideleri*, İstanbul 1967.
KONYALI, İ.H., "Aksaray Ulu Camii", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 10, tarihsiz, s. 273-289.
KONYALI, İ.H., *Niğde-Aksaray Tarihi*, cilt: I, İstanbul 1974.
KUBAN, D., *Türkiye Sanatı*, İstanbul 1973 (2. baskı).
KURAN, A., *Anadolu Medreseleri*, cilt: I, Ankara 1969.
KURAN, A., "Karamanlı Medreseleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 8, 1969, s. 209-223.
MAYER, L.A., *İslamic Architects and Their Works*, Geneve 1956.
MEHMET BEHÇET., *Kastamonu Asar-ı Kadimesi*, İstanbul 1925.
OGAN, A., "Aydınoğullarından İsa Bey Camii", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 3, 1956, s. 73-81.
OTTO-DORN, K., "Die Isa Bey Moschee in Ephesus", *Istanbuler Forschungen*, sayı: 17, 1950, s. 115-131.
ÖGEL, S., "Bir Selçuklu Portalleri Grubu ve Karaman'daki Hatuniye Medresesi Portali", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: 2, 1958, s. 115-127.
ÖNDER, M., *Mevlâna Şehri Konya*, Konya 1962.
ÖNEY, G., "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", *Belleten*, sayı: 31, 1967, s. 143-167.
ÖNGE, Y., "Konya-Ermenek-Balkusan (Balbelen) Köyünde Karaman Bey'in Zaviyesi", *Önasya*, sayı: 3/34, 1968, s. 8-9.
ÖNGE, Y., "Ermenek'te Karamanoğlu Emir Musa Medresesi (Tol Medrese)", *Önasya*, sayı: 5/51, 1969, s. 9-11.
ÖNGE, Y., "Karamanoğlu Alâeddin Bey Kümbetinin Restorasyonu", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, sayı: 1/1, 1974, s. 21-46.
RIEFSTAHL, R., *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge 1931.
SAYILI A., "Vacidiye Medresesi. Kütahya'da bir Ortaçağ Rasathanesi", *Belleten*, sayı: 12, 1948, s. 655-677.
SÖNMEZ, Z., *Başlangıçtan XVI. Yüzyıla kadar Anadolu'daki İslâm ve Türk Devri Yapılarında Çalışan Sanatkârlar*, İstanbul 1981.
SÖZEN, M., "Oba Pazarı Çevresi ve Cba Medresesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: I, 1965, s. 143-154.
SÖZEN, M., "Anadolu'da Eyvan Tipi Türbeler", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı: I, 1969, s. 167-210.
SÖZEN, M., *Anadolu Medreseleri*, Cilt: I, İstanbul 1970.
SÖZEN, M., *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971.
SÖZEN, M., *Anadolu Medreşeleri*, cilt: II, İstanbul 1972.
SÖZEN, M., vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, *İstanbul* 1975.
SÖZEN, M., *Anadolu'da Akkoyunlu Mimarisi*, İstanbul 1981.
ULUÇAY, M.Ç., *Saruhanoğulları ve Eserlerine Dair Vesikalar*, İstanbul 1940.
UZUNÇARŞILI, İ.H., *Kütahya Şehri*, İstanbul 1932.
UZUNÇARŞILI, İ.H., *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu Devletleri*, Ankara 1937.
UZUNÇARŞILI, İ.H., *Karamanoğlu İbrahim Bey Vakfiyesi*, İstanbul 1937.
ÜLGEN, A.S., "Niğde'de Akmedrese", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, 1942, s. 81-82.
ÜLKÜTAŞIR, M.Ş., *Sinop'ta Candaroğulları Zamanına Ait Tarihi Eserler*, İstanbul 1943.
ÜLKÜTAŞIR, M.Ş., "Sinop'ta Candaroğulları Zamanına Ait Tarihi Eserler" *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, sayı: 5, 1949, s. 152-191.
ÜNAL, T., "Karamandaki Hatuniye Medresesi", *Türk Kültürü*, sayı: VIII/96, 1970, s. 841-848.
WULZINGER, K., "Die Piruz Bey Moschee in Milas", *Festschrift der Technischen Hochschule*, 1925.
YETKİN, S.K., "Beylikler Devri Mimarîsinin Klâsik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı" *İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, IV/3-4, 1955, s. 39-43.
YETKİN, S.K., *Türk Mimarisi*, Ankara 1970.
YURDAKUL, E., "Tokat Vilâyetinin Gümüştop (Dazya) Köyündeki XIV. Yüzyıla Ait Eski Eserler", *Vakıflar Dergisi*, VIII, 1969, s. 243-247.

4. Erken Osmanlı Mimarisi

AKOK, M., "Merzifon'da Çelebi Mehmet Medresesi", *Mimarlık*, sayı: 9/1-2, 1952, s. 29-37.
ANHEGGER, R., "Beitrage zur frühosmanischen Baugeschichte II", *Istanbuler Mitteilungen*, 8, 1958, s. 40-56.
AREL, A., "Batı Anadolu'da Birkaç Yapının Tarihlendirilmesi ve XV. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi Hakkında", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı: 2, 1970, s. 82-96.
AREL, A., "Üç Şerefeli Cami ve Osmanlı Mimarisinde Tipolojik Sınıflandırma Sorunu", *Mimarlık*, sayı: 10/116, 1973, s. 17-20.
ARSEVEN, C.E., Türk Sanatı Tarihi, İstanbul 1955-1959.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı*, İstanbul 1970
ASLANAPA, O., *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949.
ASLANAPA, O., "İznik'te Sultan Orhan İmâret Camii Kazısı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 1, 1965, s. 16-31.
ASLANAPA, O., *Turkish Art and Architecture*, London 1971.
ASLANOĞLU, İ., *The Karacabey İmaret Ankara*, Ankara 1967.
AYAŞLIOĞLU, M., "İstanbul'da Mahmut Paşa Türbesi", *Güzel Sanatlar*, sayı: 6, 1949, s. 148-158.
AYVERDİ, E.H., "Dimetoka'da Çelebi Sultan Mehmed Camii", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 3, 1956, s. 13-16.
AYVERDİ, E.H., "I. Murad Devrinde Asılhan Bey Mimari Manzumesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 3, 1956, s. 65-68.
AYVERDİ, E.H., "Orhan Gazi Devrinde Mimari", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: 1, 1957, s. 115-197.
AYVERDİ, E.H., "Osmanlı Mimarisinin İlk Asrı" *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1962 s. 70-82.
AYVERDİ, E.H., "Bursa'da Orhangazi Camii ve Osmanlı Mimarisinin Menşei Meselesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: VI, 1965, s. 69-85.

scanfan

AYVERDİ, E.H., "Mudurnu'da Yıldırım Bayezid Manzumesi ve Taş Vakfiyesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: V, 1962, s. 79-86.
AYVERDİ, E.H., *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, İstanbul 1966.
AYVERDİ, E.H., *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, İstanbul 1972.
AYVERDİ, E.H., *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri*, cilt: 1-2, İstanbul 1973-1974.
BATUR, A., "Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı: 2, 1970, s. 135-227.
BATUR, A., *Osmanlı Camilerinde Kemer*, İstanbul 1974.
BAYKAL, K., *Bursa ve Anıtları*, Bursa 1950.
BAYKAL, K., *Bursa'da Ulu Cami*, İstanbul 1950.
ÇETİNTAŞ, S., *Türk Mimari Anıtları. Osmanlı Devri/Bursa'da İlk Eserler*, İstanbul 1946.
ÇETİNTAŞ, S., *Türk Mimari Anıtları. Osmanlı Devri/Murad I ve Beyazıt I Binaları*, İstanbul 1952.
ÇETİNTAŞ, S., *Yeşil Cami ve Benzerleri Cami Değildir*, İstanbul 1958.
DEMİRİZ, Y., *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I*, İstanbul 1979.
ELDEM, S.H., "Bursa'da Şehadet Camii Konusunda Bir Araştırma", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, Sayı: 1, 1963, s. 313-326.
EYİCE, S., "İki Türk Abidesinin Mahiyetleri Hakkında Notlar. İznik'de Nilüfer Hatun İmareti ve Kayseri'de Köşk Medrese", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, sayı: 2, 1958, s. 107-114.
EYİCE, S., "İznik'te Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme", *Tarih Dergisi*, sayı: 11/15, 1960, s. 99-120.
EYİCE, S., "Bursa'da Osman ve Orhan Gazi Türbeleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 5, 1962, s. 131-147.
EYİCE, S., "İlk Osmanlı Devrinin Dinî - İçtimaî Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli Camiler", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, sayı: 23/1-2, 1963, s. 1-80.
EYİCE, S., "Elçi Hanı", *Tarih Dergisi*, sayı: 24, 1970, s. 93-130.
GABRIEL, A., *Monuments Turcs d'Anatolie*, cilt: 1-2, Paris, 1931-1934.
GABRIEL, A., *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, Paris 1940.
GABRIEL, A., "Bursa'da Murad I. Camii ve Osmanlı Mimarisinin Menşei Meselesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, 1942, s. 37-43.
GODWIN, G., *A History of Ottoman Architecture*, London 1971.
KARAMAĞARALI, B., "Edirne Eski Camiinin Kitabeleri ve Mimarimizdeki Yeri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: IX, 1971, s. 331-336.
KIZILTAN, A., *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler*, İstanbul 1958.
KONYALI, İ.H., *Ankara Abidelerinden Karacabey Mamuresi*, İstanbul 1943.
KOYUNOĞLU, A.M.T., *İznik ve Bursa Tarihi*, Bursa 1936.
KUBAN, D., *Türkiye Sanatı*, İstanbul 1973 (2. baskı).
KURAL, M., "Çelebi Mehmet'in Yeşil Türbesi", *Güzel Sanatlar*, sayı: 5, 1944, s. 91-101.
KURAN, A., "Edirne'de Yıldırım Camii", *Belleten*, sayı: 27 1964, s. 419-438.
KURAN, A., *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara 1964.
MANTRAN, R., "Les Inscriptions Arabes de Brousse", *Bulletin d'Etudes Orientales*, sayı: XIV, 1954, s. 87-114.
MAYER, L.A., *Islamic Architects and Their Works*, Genève 1956.
MERİÇ, R.M., "Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında" *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, sayı: 1, 1963, s. 439-536.
ONUR, O., *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972.
ONUR, O., *Edirne Minareleri*, İstanbul 1974.
OTTO—DORN, K.-ANHEGGER, R., *Das Islamische Iznik*, Berlin 1941.
ÖNEY, G., *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1971.
ÖZDEŞ, G., *Türk Çarşıları*, İstanbul 1954.
RIEFSTAHL, R., *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge 1931.
SCERRATO, U., "An Early-Ottoman Han near Lake Apolyont", *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca, Venezia 1963*, Napoli 1965, s. 221-234.
SÖNMEZ, Z., *Başlangıçtan XVI. Yüzyıla Kadar Anadolu'daki İslâm ve Türk Devri Yapılarında Çalışan Sanatkârlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1981.
SÖZEN, M., *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971.
SÖZEN, M., vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975.
UZUNÇARŞILI, İ.H., *Kitabeler*, cilt: I, İstanbul 1927.
UZUNÇARŞILI, İ.H., *Kitabeler*, cilt: 2, İstanbul 1929.
ÜLGEN, A.S., "İznik'te Türk Eserleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 1, 1938, s. 53-69.
ÜNSAL, B., *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times*, London 1959.
ÜNVER, A.S., *Yeşil Türbesi Mihrabı*, İstanbul 1951.
ÜNVER, A.S., *Edirne Muradiye Camii*, İstanbul 1952
VOGT-GÖKNİL U., *Les Mosquées Turques*, Zürich, 1953.
YETKİN, S.K., *Türk Mimarisi*, Ankara 1970.

5. Mimar Sinan ve Osmanlı Mimarisinin Klasik Çağı

AKSOY, Ö., *Osmanlı Devri İstanbul Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul 1968.
AKOZAN, F., "Türk Han ve Kervansarayları", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, sayı: 1, 1963, s. 133-167.
AKOZAN, F., "Türk Külliyeleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 8, 1969, s. 303-308.
AKURGAL, E., "Sanat Tarihi Bakımından Sinan", *DTCF Dergisi*, sayı: 2/3, 1944, s. 373-384.
ALTINAY, A.R., *Türk Mimarları* (Haz: Z. Sönmez), İstanbul 1977 (2. baskı).
ANONİM., *Adsız Risale*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Yazma no: 339.
ANONİM., (MUSTAFA SAİ ÇELEBİ-ASARÎ)., *Tuhfet-ül Mimarîn*, Topkapı Sarayı Arşivi, yazma no: 1461.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul 1955-1959.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı*, İstanbul 1970.
ARU, K.A., *Türk Hamamları Etüdü*, İstanbul 1949.
ASLANAPA, O., *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949.
ASLANAPA, O., "Sinan", *İslam Ansiklopedisi*, cilt: 10, 1966, s. 655-661.
ASLANAPA, O., *Turkish Art and Architecture*, London 1971.
AYTÖRE, A., "Türklerde Su Mimarisi", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1962, s. 49-65.
AYVERDİ, E.H., "Hüsrev Paşa Türbesi", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, sayı: 1, 1955, s. 31-38.
BATUR, A.-BATUR, S., "Sinan'a Ait Yapıların Listesi", *Mimarlık*, sayı: 49, 1967, s. 35-39.
BATUR, A.-BATUR, S., "Sinan Bibliyografyası", *Mimarlık*, sayı: 49, 1967, s. 40-44.
BARKAN, Ö.L., *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı*, cilt: 1-2, Ankara 1972-1980.
BARKAN, Ö.L.-AYVERDİ, E.R., *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri*, İstanbul 1956.
BİLGE, A., "Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar", *Mimarlık* sayı: 67, 1969, s. 17-3.
BİLGE, A., "Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar II", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 5, 1973, s. 141-173.
BOZKURT, O., *Koca Sinan'ın Köprüleri*, İstanbul 1952.
CORBETT, S., "Sinan-Kanuni Süleyman'ın Baş Mimarı"(çev. N. Sinemoğlu), *Vakıflar Dergisi*, sayı: 5, 1962, s. 193-198.
ÇULPAN, C., *İstanbul Süleymaniye Camii Kitabesi*, İstanbul 1966.
ÇULPAN, C., *Türk Taş Köprüleri*, Ankara 1975.
DAYAZADE, M., *Selimiye*, Süleymaniye Esat Efendi Kütüphanesi, yazma no. 2283.
EGLİ, E., *Sinan der Baumeister osmanischer Glanzzeit*, Zürich 1954.
EYİCE, S., "İstanbul Minareleri", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, sayı: 1, 1963, s. 31-132.
EYİCE, S., "Sultaniye/Karapınar'a Dair", *Tarih Dergisi*, sayı: 15/20, 1965, s. 117-140.
EYİCE, S., "İstanbul'un Tarihi Eserleri", *İslâm Ansiklopedisi*, cilt: 8, İstanbul 1966, s. 1214/44-144.
EYYUBİ., *Padişahname*, Süleymaniye Esat Efendi Kütüphanesi, yazma no: 2422.
GABRIEL, A., "Les Mosquees de Constantinople", *Syria*, sayı: 7, 1926, s. 101-118.
GABRIEL, A., *Monuments Turcs d'Anatolie*, cilt: 1-2, Paris 1931-1934.
GIURA, G., "Il maestro dell'Architettura Turca: Sinan", *Rassegna Italiana*, temmuz 1937, s. 539-548.
GÖKBİLGİN, M.T., *XV.-XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası*, İstanbul 1952.
GURLITT, C., "Die Bauten Adrianopels", *Orientalisches Archiv*, sayı: 1,1910-1911 s. 51-60.
GURLITT, C., *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin 1912.
GÜRKAN, K.İ., "Süleymaniye Darüşşifası", *Kanuni Armağanı*, 1970, s. 259-267.
İNAN, A., *Mimar Koca Sinan*, Ankara 1968.
İNAN, A., "Mimar Koca Sinan", *Kültür ve Sanat*, sayı: 1, 1973, s. 36-47.
İŞMEN, İ., "Mimar Sinan Zamanı, Hayatı, Kişiliği, Eserleri", *Mimar Sinan*, sayı: 1/3, 1967, s. 67-81.
İŞMEN, İ., *İnsanlar ve Köprüler*, İstanbul 1972.
KARAHASAN, P., "İstanbul'da Sultan Selim Camii Hakkında", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: 1, 1965, s. 183-187.
KOÇU, R.E., "Şehzade Camii", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 6, 1966, s. 34-39.
KOÇU, R.E., *Topkapı Sarayı*, İstanbul 1960.
KOCAİNAN, Z., *Mimar Sinan ve XX. Asır Mimarisi*, İstanbul 1939.
KONYALI, İ.H., "Sinan'ın Siyavuş Paşa Kasrı", *Yenigün*, sayı: 4, 1939.
KONYALI; İ.H., *İstanbul Abidelerinden: İstanbul Sarayları*,İstanbul, 1943.
KONYALI, İ.H., *Mimar Koca Sinan*, İstanbul 1948.
KONYALI, İ.H., "Mimar Koca Sinan'ın Eserleri", *Tarih Hazinesi İlaveleri*, İstanbul 1950.
KONYALI, İ.H., *Erzurum Tarihi*, İstanbul 1960.
KONYALI, İ.H., "Kanuni Sultan Süleyman ve Mimar Sinan'a Yaptırdığı Eserler", *Tarih Konuşuyor*, 1966, s. 2739-2744.
KUBAN, D., *Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü*, İstanbul 1958.
KUBAN, D., "Une Analyse Stylistique de l'Espace dans l'Architecture Ottomane" *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1961, s. 219-224.
KUBAN, D., "Atik Valide Külliyesi", *Mimarlık ve Sanat*, sayı: 1, 1961, s. 33-36; sayı: 2, 1961, s. 59-63.
KUBAN, D., "An Ottoman Building Complex of the Sixteenth Century: The Sokollu Mosque and its Dependencies in İstanbul", *Ars Orientalis* sayı: 7, 1968, s. 19-39.
KUBAN, D., "Sinan'ın Sanatı "Türkiyemiz, sayı: 2/3, 1971, s. 2-13.
KUBAN, D., *Türkiye Sanatı*, İstanbul 1973 (2. baskı).
KÜRKÇÜOĞLU, K.E., *Süleymaniye Vakfiyesi*, Ankara 1962.
KUMBARACILAR, İ., *İstanbul Sebilleri*, İstanbul 1938.
MAYER, L.A., *Islamic Architects and Their Works*, Geneve 1956.
MARTINY, G., "Die Piyale Pascha Moschee", *Ars Islamica*, sayı: 3, 1936, s. 157-171.
MARTINY, G., "Zur Entwicklungsgeschichte der osmanischen Moschee" *Ars Orientalis*, sayı: 4, 1961, s. 107-112.

scanfan

MERİÇ, R.M., "Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında," *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, sayı. 1, 1963, s. 439-536.
MERİÇ, R.M., *Mimar Sinan Hayatı Eseri I-Mimar Sinan'ın Hayatına, Eserlerine Dair Metinler*, Ankara 1965.
MUSTAFA SAÎ ÇELEBİ., *Tezkiret-ül-Ebniye*, İstanbul Üniversitesi Merkez Kitaplığı, Türkçe yazma no: 6826.
MUSTAFA SAÎ ÇELEBİ., *Tezkiret-ül-Ebniye* Süleymaniye Esat Efendi Kütüphanesi, yazma no: 2258/2, 34a-35b.
MUSTAFA SAÎ ÇELEBİ., *Tezkiret-ül-Bünyan*,Fatih Ali Emiri Kütüphanesi, yazma no: 921, Ib-29a.
MUSTAFA SAÎ ÇELEBİ., *Tezkiret-ül-Bünyan*, Süleymaniye Hacı Mahmut Kütüphanesi, yazma no: 4628/2 ve 4911, 15b-15b 36a.
ORGUN, M.Z., "İbrahim Paşa Sarayı", *Arkitekt*, sayı: 9/3-4, 1939, s. 55-59.
ÖGEL, S., *Der Kuppelraum in der türkischen Architektur*, İstanbul 1972.
ÖZ, T., *İstanbul Camileri*, cilt: 1-2, Ankara 1962-1965.
ÖZDEŞ, G., *Türk Çarşıları*, İstanbul 1954.
RIFAT OSMAN., "Mimar Sinan'ın Hayatı Mukayeseli Cetvel", *Mimar*, sayı: 4, 1931, s.113-117.
SÖYLEMEZOĞLU, H.K., *İslam Dini, İlk Camiler ve Osmanlı Camiileri*, İstanbul 1955.
SÖZEN, M., *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971.
SÖZEN, M., vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*,İstanbul 1975.
STRATTON, A., *Sinan*, London 1972.
SU, K., *Mimar Sinan'ın Eserlerinden Muradiye Camii*, İstanbul 1940.
TANIŞIK, İ.H., *İstanbul Çeşmeleri*, cilt: 1-2, İstanbul, 1943-1945.
TUNCAY, R., "Edirne'de Selimiye Camii", *Belgelerle Türk Tarihi*, sayı: 23, 1969 s. 3-12.
TUTEL, E., "Süleymaniye", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 3, 1966, s. 44-48.
TUĞRUL, N., "Büyük Çekmece Köprüsü", *Arkitekt*, sayı: 14/149-150, s. 113-114.
ÜLGEN, A.S., "Ankara'da Cenabî Ahmet Paşa Camii ve Türbesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, 1942, s. 221-222.
ÜLGEN, A.S., "Topkapı'da Ahmet Paşa Heyeti", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, 1942, s. 169-171.
ÜLGEN, A.S., "Rüstem Paşa Heyeti", *Mimarlık*, sayı: 1-2, 1952, s. 23-28.
ÜLGEN, A.S., "Şehzade Camii Heyeti", *Mimarlık*, sayı: 5-6, 1952, s. 13-16.
ÜNSAL, B., *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times*, London 1959.
ÜNVER, A.S., "Süleymaniye Külliyesinde Darüşşifa, Tıp Medresesi ve Darülanakir'e Dair", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, 1942, s. 195-207.
VOGT-GÖKNİL, U., *Les Mosquees Turques*, Zurich 1953.
YALTKAYA, Ş., "Kara Ahmet Paşa Vakfiyesi", *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, 1942, s. 83-97.,
YETKİN, S.K., "The Evolution of Architectural Form in Turkish Mosques (1300-1700)", *Studia Islamica*, sayı: 11, 1959, s. 71—91.
YETKİN, S.K., *L'Architecture Turque en Turquie*, Paris 1962.
YETKİN, S.K., *Türk Mimarisi*, İstanbul 1970.

6. Osmanlı Mimarisinde Geç Klasik Çağ

AKALIN, Ş., "Mimar Dalgıç Ahmet Paşa", *Tarih Dergisi*, cilt: IX, sayı: 13, 1958, s. 71-80.
AKOZAN, F., "Türk Han ve Kervansarayları", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, sayı: 1, 1963, s. 133-167.
AKOZAN, F., "Türk Külliyeleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: VIII, 1969, s. 303-308.
AKSOY, O., *Osmanlı Devri İstanbul Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul 1968.
AKTEPE, M., "İzmir Hanları ve Çarşıları Hakkında Ön Bilgi", *Tarih Dergisi*, sayı: 25, 1971, s. 105-154.
ALTINAY, A.R., "Mimar Davut", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, cilt: VIII, sayı: 3, 1932, s. 1-16.
ALTINAY, A.R., *Türk Mimarları* (Haz: Z. Sönmez), İstanbul 1977.
ARIK, O., *Bitlis Yapılarında Selçuklu Rönesansı*, Ankara 1971.
ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul 1955-1959.
ARU, K.A., *Türk Hamamları Etüdü*, İstanbul 1949.
ASLANAPA, O., *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949.
ASLANAPA, O., *Turkish Art and Architecture*, London 1971.
ATASOY, N., *İbrahim Paşa Sarayı*, İstanbul 1972.
AYTÖRE, A., "Türklerde Su Mimarisi", *I. Türk Sanatı Kongresi*, Ankara 1961, s. 45-69.
AYVANSARAYÎ, H., *Hadikat-ül Cevami*, cilt: I-II, İstanbul 1281.
AYVERDİ, E.H., "Gazanfer Ağa Manzumesi", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, sayı: III, 1957, s. 85-96.
BATUR, A., *Osmanlı Camilerinde Kemer-Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme, (1300-1730)*, İstanbul 1974.
BATUR, S., "Osmanlı Camilerinde Sekizgen Ayak Sistemi", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı:1, 1968, s. 139-166.
ELDEM, S.H., *Köşkler ve Kasırlar*, cilt: I, İstanbul 1969; cilt: II, İstanbul 1973.
ERDOĞAN, M., "Mimar Davut Ağa'nın Hayatı ve Eserleri" *Türkiyat Mecmuası*, cilt: XII, 1955, s. 179-204.
EYİCE, S., "Die Medrese des Kazasker Ebu'l Fazl Mahmud Efendi", *Istanbuler Mitteilungen*, cilt: VIII, 1958, s. 57-65.
EYİCE, S., "Hanköyünde Hüsrev Paşa Camii, Sultan IV. Muradın Sadrazamı Hüsrev Paşanın Bir Eseri", *Tarih Dergisi*, sayı: 23, 1969, s. 179-204.
EYİCE, S., *Istanbul, Petit guide a travers les Monuments Byzantins et Turcs*, Istanbul 1955.
EYİCE, S., "İstanbul'un Kaybolan Bir Eseri: Kazasker Ebul Fazl Mahmut Efendi Medresesi", *Tarih Dergisi*, cilt: X, sayı: 14, 1959, s. 147-162.
EYİCE, S., "İstanbul'un Tarihî Eserleri", *İslâm Ansiklopedisi*, s. 1214/44-1214/144
EYİCE, S., "Mimar Kasım Hakkında", *Belleten*, cilt: XLIII, sayı: 172, 1979, s. 766-808.
GABRIEL, A., "Les Mosquées de Constantinople", *Revue Syria*, sayı: VII, 1926, s. 353-419.
GABRIEL, A., *Monuments Turcs D'Anatolie* cilt: 1-2, Paris 1931-1934.
GOODWING, G., *A History of Ottoman Architecture*, London 1971.
GÖKNİL, U.V., *Turkische Moscheen*, Zürich 1953.
GÖYÜNÇ, N.-E., ÖZBİLGEN, "Eski Malatya'da Silâhdar Mustafa Paşa Hanı ve Han'ın Restitüsyonu Hakkında", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, sayı: 1,1970, s. 63-102.
IŞIKÖZLÜ, F., "İstanbul'un Eski Vakıf Hanları", *Vakıflar Dergisi*, sayı: X, 1974, s. 421-424.
KUBAN, D., *Osmanlı Dinî Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü*, İstanbul 1958.
KUBAN, D., *Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul 1973.
KUMBARACILAR, İ., *İstanbul Sebilleri*, İstanbul 1936.
KURAN, A., "Orta Anadolu'da Klasik Osmanlı Mimarisi Çağının Sonlarında Yapılan İki Külliye", *Vakıflar Dergisi*, sayı: IX, 1971, s. 239-247.
MAYER L.A., *Islamic Architects and their Works*, Genev 1956.
NAYIR, Z., *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sahrası*, İstanbul 1975.
NAYIR, Z., "İstanbul Haseki'de Bayram paşa Külliyesi", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı*, 1975, s. 397-410.
NİRVEN, S.N., *İstanbul Suları*, İstanbul 1946.
ORHONLU, C., "Bayram Paşa Kervansarayı", *Vakıflar Dergisi*, sayı: X, 1973, s. 199-218.
ÖZ, T., *İstanbul Camileri*, cilt: I-II, Ankara 1962-1965.
ÖZ, T., *Mimar Mehmet Ağa ve Risale-i Mimariye*, İstanbul 1944.
ÖZ, T., "Sultan Ahmet Camii", *Vakıflar Dergisi, sayı: I, 1938, s. 25-28.*
ÖZ, T., "Sultan Ahmet Camii'nin Teyzinî Hususiyetleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı: II, 1942, s. 209-212.
ÖZDEŞ, G., *Türk Çarşıları*, İstanbul 1953.
SÖZEN, M., *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971.
SÖZEN, M., vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975.
TANIŞIK, İ.H., *İstanbul Çeşmeleri*, cilt: I-II, İstanbul 1943-1945.
TUNCER, O., "Öküz Mehmet Paşa Kervansarayı Turistik Oteli-Kuşadası", *Arkitekt*, sayı: 338, 1970, s. 76-79.
TURAN, Ş., "Osmanlı Teşkilâtında Hassa Mimarları", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, cilt. I, sayı: 1, 1963, s. 157-202.
ÜLGEN, A.S., "Yenicami", *Vakıflar Dergisi*, sayı: II, 1942, s. 387-397.
YÜCEL, E., "Ekmekçizade Ahmet Paşa Medresesi", *Arkitekt*, sayı: 331, 1968, s. 132-134.
YÜCEL, E., "Yeni Cami Hünkâr Kasrı", *Arkitekt*, sayı: 320, 1965, s. 115-119.

7. Batıya Açılış ve Osmanlı Mimarisinin Son Dönemi

AKOK, M., "Ağrı-Doğubeyazıd'da İshak Paşa Sarayı Rölöve ve Mimarisi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, sayı: 10/2, 1961, s.30-48.
ALPAY, İ.B., "I. Sultan Abdülhamit Külliyesi ve Hamidiye Medresesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı: VIII, 1978, s.1-22.
ANADOL, K., *Nevşehir'de Damat İbrahim Paşa Külliyesi*, İstanbul 1970.
AREL, A., *18. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975.
ARIK, R., *Anadolu'da Üç Ahşap Cami*, Ankara 1973.
ARIK, R., "Yozgat Çapanoğlu Camii", *Önasya*, sayı: 74, 1971, s.7-8, 21.
ARIK, R., *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1976.
BAHATTİN, O., "Nuruosmaniye Camii" *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: II 1966, s. 58-62.
BANOĞLU, N.A., "Aksaray Valide ve Ortaköy Camileri", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 9, 1966, s. 62-67.
BATUR, A., "Yıldız-Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi", *Anadolu Sanatı Araştırmaları"*, sayı: 1, 1968, s. 103-138.
BATUR, S., "Ondokuzuncu Yüzyılın Büyük Camilerinde Son Cemaat Yeri ve Hünkar Mahfili Sorunu Üzerine", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı: 2, 1970, s. 97-112.
CEZAR, M., *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971.
CUMBUR, M., "Yusuf Ağa Kütüphanesi ve Kütüphane Vakfiyesi", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, sayı: 1/1, 1964, s. 203-212.
CUMBUR, M., "I. Abdülhamit Vakfiyesi ve Hamidiye Kütüphanesi", *Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, sayı: 22/1-2, 1964, s. 17-69.
ELDEM, S.H., *Köşkler ve Kasırlar*, cilt: 1, İstanbul 1969.
ELDEM, S.H., *Köşkler ve Kasırlar*, cilt: 2, İstanbul 1973.
ERDOĞAN, M., *Lale Devri Baş Mimarı Kayserili Mehmet Ağa*, İstanbul 1962
ETİNGU, T., "Dolmabahçe Sarayı", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 1, 1966, s. 43-48.
GOODWIN, G., *A History of Ottoman Architecture*, London 1971.
GÜRFIRAT, B., "Selimiye Kışlası", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, sayı: 12, 1963, s. 79.
KOÇU, R.E., "Eyüp Camii", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 5, 1966, s. 48-55.
KOÇU, R.E., "Nusretiye ve Dolmabahçe Camileri", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 7, 1966, s. 43-48.
KOÇU, R.E., "Aynalıkavak Sarayı", *Türkiyemiz*, sayı: 5, 1971, s. 20-26.
KOÇU, R.E., "Ayazağa Kasrı", *Türkiyemiz*, sayı: 3/9, 1973, s.39-44.
KUBAN, D., *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul 1954.

scanfan

KURAN, A., "Türk Barok Mimarisinde Batı Anlamında Bir Teşebbüs: Küçük Efendi Manzumesi", *Belleten*, sayı: 27/107, 1963, s. 467-476.
KÜÇÜKERMAN; Ö., "Atıf Efendi Kütüphanesi", *Mimarlık*, sayı: 8/75, 1970, s.9-14.
ORGUN, Z., "Alay Köşkü" *Arkitekt*, sayı: 31/309, 1962, s. 153-162.
ÖNALP, T., "İstanbul'daki Barok Türbeler" *Önasya*, sayı: 2,3/24-27, 1967, s.11-13.
ÖZ, T., *İstanbul Camileri*, cilt:1-2, Ankara, 1962-1965.
SEREZLİ, E., "İstanbul Kütüphaneleri", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, sayı: 66, 1947, s. 14-19.
SEVGİN, E., "Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 2, 1966, s. 58-65.
SEVGİN, E., "Beylerbeyi Sarayı", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı:4, 1966, s. 38-47.
SEVGİN, E., "Yıldız Sarayı", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 5, 1966, s. 38-47.
SEVGİN, E., "Şale Köşkü ve Yıldız Parkı", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 6, 1966, s. 52-61.
SÖNMEZ, Z., "Ağrı Dağı, Doğu Bayezit, İshak Paşa Sarayı", *İlgi*, sayı: 17, 1973, s. 20-26.
SÖNMEZ, Z., "Bayezid Sancakbeyi Mahmut Paşa'nın Tarihi Kişiliği ve Erzurum'da Bulunan Türbesi Üzerine Bazı Notlar", *İTÜ. Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü Bülteni*, sayı: 13-14, 1981, s. 3-12.
SÖZEN, M.,TAPAN, M. *50 Yılın Türk Mimarisi*, Istanbul 1973.
SÖZEN, M.-vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975.
ŞEHSUVAROĞLU, H.Y., *İstanbul Sarayları*, İstanbul 1954.
TANIŞIK, İ.H., *İstanbul Çeşmeleri*, cilt: 1-2, İstanbul 1943-1945.
UYKUCU, K.E., "Çırağan Sarayı", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı: 2/7, 1967, s. 46-50.
VAKIFLAR BÜLTENİ, "Ortaköy Camii", sayı: 1, 1971, s. 63-75.

9. Anadolu Türk Mimarisinde Konut

AKOK, M.-A.GÖKOĞLU, *Eski Ankara Evleri, Erzurum Mahallesinde Oğraş Evi*, Ankara, 1946.
AKOK, M., *Ankara'nın Eski Evleri*, Ankara Entognafya Müzesi Yayını, Ankara, 1951.
AKOK, M., "Trabzon'un Eski Evleri", *Arkitekt*, İstanbul, 1951, cilt: XX, sayı: 233-234-235-236, s. 103-114.
AKOK, M., "Çorum'un Eski Evleri", *Arkitekt*, İstanbul, 1951, cilt: XX, sayı: 237-238, s. 171-185, 189.
AKOK, M., "Çankırı'nın Eski Evleri" *Arkitekt*, İstanbul, 1953, cilt: XXII, sayı: 263-264-265-266, s. 196-205.
AKOK, M., "Köyde Yaşayan Mimari", *Arkitekt*, İstanbul, 1953, cilt: XXII, sayı: 263-264-265-266, s. 196-205.
AKOK, M., "Tokat Şehri Eski Evleri", *İlâhiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü Yıllığı*, Ankara, 1956, s. 5.
AKOK, M., "Tokat Şehrinin Eski Evleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Ankara, 1957, sayı: 2, s. 129-151.
AKOK, M., "Kütahya ve Uşak Şehirlerinin Eski Evleri", *Türk Etnografya Dergisi*, Ankara, 1965, sayı: 6, (1963), s. 5-17.
AKSEL, M., "Eski Evlerin İçi", *Türk Yurdu*, 1956, sayı: 263, s. 452-545.
AKSOY, E., "Türk Evi- Anadolu Evi", *Mimarlık ve Sanat*, İstanbul, 1962, sayı: 6, s. 216-223.
AKSOY, E., "Ortamekân: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kurtuluş Prensibi", *Mimarlık ve Sanat*, İstanbul, 1963, sayı: 7-8, s. 39-92.
AKTÜRE, S., "17. Yüzyıl Başından 19. Yüzyıl Ortasına Kadarki Dönemde Anadolu Osmanlı Şehrinde Şehirsel Yapının Değişme Süreci", *Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Ankara, 1975, cilt: I, sayı: 1, s. 101-128.
AKTÜRE, S., *19. Yüzyıl Anadolu Kenti Mekânsal Yapı Çözümlenmesi*, Ankara, 1978.
(ALPÖGE) ÖDEKAN, A., "Anonymous Architecture in the Keban Region", *Keban Projesi 1969 Çalışmaları*, Ankara, 1971, s. 131-134.
BAŞAK, S. -C.BEKTAŞ, *Halk Yapı Sanatından Bir Örnek Bodrum*, İstanbul, 1977.
BEKEN, G., *Garbi Anadolu Mıntıkası Kerpiç Binaları*, İstanbul 1949.
BEKTAŞ, C., "Türk Evi", *Köken*, Ankara, 1974, sayı: 1, s. 19-21; sayı: 2, s. 16-18; sayı: 3, s. 15-17.
BERK, C., *Konya Evleri*, İstanbul 1951.
ÇAKIROĞLU, N., *Kayseri Evleri*, İstanbul 1952.
ÇETİNOR, B., "Eski Türk Konutlarından Örnekler", *Mimarlık*, İstanbul, 1975, sayı: 136, s. 17-21.
EGLI, E., "Türk Evi", *Ülkü*, Ankara, 1941, cilt: XVII, sayı: 99, s. 195-209.
ELDEM, S.H., *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul, 1955 (2. baskı 1972).
ELDEM, S.H. -F.AKOZAN- *Rölöve I*, İstanbul, 1968.
K. ANADOL (Haz.),
ELDEM, S, H., *Kasırlar ve Köşkler 1-2*, istanbul, 1969-1973.
ERGİNBAŞ, D., *Diyarbakır Evleri*, İstanbul, 1953.
ERİM, G., "Rize Çevresinde Yerleşme ve Evleri", *Türkiyemiz*, İstanbul, 1971, yıl: II, sayı: 4, s. 24-26, (s. 46 İng. özet).
ERUZUN, C., "Artvin ve Çevresi Halk Mimarisi", *Mimarlık*, İstanbul, 1972, sayı: 104, s. 51-58.
ESER, L., *Kütahya Evleri*, İstanbul, 1955.
ESER, L., "Kütahya Evleri", *Mimarlık ve Sanat*, 1962, sayı: 6, s. 218-223.
EVREN, M., *Türk Evinde Çıkma*, İstanbul, 1959.
FERSAN, N., *Küçük Anadolu Kentlerinde Tarihsel Dokunun Korunması ile İlgili Bir Yöntem Araştırması*, İstanbul, 1980.
FIRATLI, N. -T.ERGİL,"Birk Türk Evi", *Türkiyemiz*, İstanbul, 1971, cilt: II, sayı: 5-6, s. 149-154.
GABRIEL, A., "Türk Evi", *Arkitekt*, İstanbul, 1938, cilt: VIII, sayı: 5-6, s. 149-154.
GERMEN, A., "Yöre Mimarisi", *Mimarlık*, İstanbul, 1974, sayı: 127, s. 5-9.
GÖÇER, O., "Misafir Odaları", *Mimarlık*, İstanbul, 1962, sayı: 62, s. 28-31.
İNAN, A., "Ankara'nın Eski Evleri", *Belleten*, Ankara, 1973, cilt: XXXVII, sayı: 145, s. 123-128.
KADEMOĞLU, O., "Güneybatı Anadolu'da Açık Sofalı Evler", *Mimarlık*, İstanbul, 1974, sayı: 127, s. 30-33.
KAFESCİOĞLU, R., *Orta Anadolu'da Ahşap Ev Yapısı*, İstanbul, 1949.
KAFESCİOĞLU, R., *Kuzey-Batı Anadolu'da Ahşap Ev Yapıları*, İstanbul, 1949.
KARPUZ, H., *Erzurum Evlerinin Türk-İslâm Mesken Mimarisindeki Yeri*, Atatürk Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi doktora tezi, 1979.
KOŞAY, H.Z., "Silifke'nin Eski Türk Evleri", *Ülkü*, Ankara, 1943, cilt: IV, sayı: 39, s. 12-14.
KÖMÜRCÜOĞLU, E., *Das alttürkische Wohnhaus*, Wiesbaden, 1966.
KÖMÜRCÜOĞLU, E., *Ankara Evleri*, İstanbul, 1950.
KUBAN, D., "Türk Şehir Yapısı Üstüne", *Mimarlık ve Sanat*, 1961, sayı: 1, s. 37-41.
KUBAN, D., "Türkiye'de Malzeme Koşullarına Bağlı Geleneksel Konut Mimarisi Üzerinde Bazı Gözlemler", *Mimarlık*, İstanbul, 1966, sayı: 36, s. 15-20.
KUBAN, D., "Anadolu-Türk Şehri; Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fiziki Özellikleri Üzerinde Bazı Gözlemler" *Vakıflar Dergisi*, Ankara, 1968, sayı: 7, s. 53-73.
KUBAN, D., "Türkiye'de ve Özellikle İstanbul'da Ahşap Konut Mimarisi ve Korunması ile İlgili Sorunlar", *Mimarlık*, İstanbul, 1973, sayı: 116, s. 14-16.
KUBAN, D., "Türk Ev Geleneği Üzerine Gözlemler", *Sanat Tarihimizin Sorunları*, İstanbul, 1975, s. 192-211.
KUNTER, H.B., "Ev Kültürü, Eski Türk Evlerinden İki Örnek", *Arkitekt*, İstanbul, 1936, clit: VI, sayı: 5-6, s. 158-161.
KÜÇÜKERMAN, Ö., "A short survey of Residential Architecture of Karadeniz Region", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, İstanbul, 1970, sayı: 304, s. 20-29.
KÜÇÜKERMAN, Ö., *Anadolu'daki Geleneksel Türk Evinde Mekân Organizasyonu Açısından Odalar*, İstanbul, 1973.
MEREY, L.Ş., "Elbistan Evleri", *arkitekt*, İstanbul, 1948, cilt: XVII, sayı: 197-198, s. 102-106, 112.
M. GALİP, "Ankara Evleri", *Muallimler Birliği Mecmuası*, 1926, sayı: 8, s. 354-359.
ODTÜ MİMARLIK FAKÜLTESİ RESTORASYON BÖLÜMÜ; *Göynük, a Town in a Timber Region*, Yayın no: 15, Ankara, 1970.
ORTAYLI, İ., "Eski Türk Şehirlerinde Yapı İşlerinin Fonksiyonel Düzenlenişi ve Yapı Örgütü", *Mimarlık*, İstanbul, 1974, sayı: 129, s. 11-16.
ÖGEL, B., "Erzurum Evleri", *Ülkü*, Ankara, 1947, cilt: II, sayı: 12, s. 32-33.
ÖGEL, S., "Eski Bir Ankara Evi", *Türkiyemiz*, İstanbul, 1972, yıl: III, sayı: 8, s. 37-43.
ÖZGÜNER, O., "Köyde Mimari, Doğu Karadeniz", *Mimarlık*, İstanbul, 1968, sayı: 62, s. 19-27.
ÖZGÜNER, O., *Köyde Mimari, Doğu Karadeniz*, Ankara 1970.
SAKAOĞLU, N., *Divriğ'de Ev Mimarisi*, İstanbul, 1978.
SÖZEN, M., *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul, 1971, s. 223-240.
SÖZEN, M. -TAPAN,M.,*50 Yılın Türk Mimarisi*, İstanbul, 1973, s. 11-14, 21-51.
ŞEHSUVAROĞLU, H.Y., "Edirne'de Sivil Mimarimiz", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, İstanbul, 1961, sayı: 228, s. 15-16.
ŞEN, N., *Rize'den Beş Ev*, İstanbul, 1967.
ŞEN, N., *Anonim Mimaride Çeşitlilik*, İstanbul, 1968.
TOĞAY, H., "Diyarbakır Evleri", *Arkitekt*, İstanbul, 1947, cilt: XVI, sayı: 187-188, s. 165-169, 191.
TOMSU, L., *Bursa Evleri*, İstanbul 1950.
TOSUN, Y., *Milli Mimarimizde Kula Evleri*, İzmir, 1970.
ÜNVER, A.S., *Dr. Rifat Osman'a Edirne Evleri ve Konakları*, İstanbul, 1976.
YENEN, M., "Türk Şehircileri ve Şehircilik", *Mimarlık*, Ankara, 1944, yıl: I sayı: 1, s. 25-28.
YETMAN, F., "Safranbolu", *Mimarlık*, İstanbul, 1969, sayı: 68, s. 17-21.

scanfan

ANADOLU TÜRK SANATINDA SÜSLEME VE KÜÇÜK SANATLAR

Doç. Dr. Yıldız Demiriz

scanfan

ANADOLU TÜRK SANATINDA SÜSLEME VE KÜÇÜK SANATLAR

Doç. Dr. Yıldız Demiriz

1. ANADOLU TÜRK SANATINDA SÜSLEME VE KÜÇÜK SANATLARIN YERİ VE ÖZELLİKLERİ

Anadolu Türk sanatında süslemeyi mimariye bağlı olanlar ve küçük sanatlar olarak iki gruba ayırabiliriz. Bu kullanılış yerlerine göre farklı gelişmeler göstermişler ve değerler kazanmışlardır.

Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı sanatlarında mimari süslemenin yapıdaki yeri ya da tercih edilen teknik ve malzeme bakımından farklılıklar gösterdiği kesindir. Ancak, hepsinde de ortak olan bazı özellikler vardır. Bunlar arasında süslemenin ölçülü kullanılışı başta gelenlerdendir. Taş süslemenin cephede çok yoğun bir biçimde kullanıldığı Selçuklu yapılarında bile, bütün yapı yüzeyini aralıksız kaplayan bir bezeme hiçbir zaman söz konusu olmamıştır. Bu durumu İran ya da Mısır'daki çağdaş eserlerle karşılaştırdığımızda, sadeliğin ve ağırbaşlılığın Anadolu Türk sanatının bir simgesi haline geldiği dikkatimizi çeker.

Çini, Türkler'in sanata en büyük katkılarından biri olmuş, bu sanatı son derecede geliştirmişlerdir. Buna karşın, dış süslemede fazla gösterişli olabilecek bu türlü süslemenin çok ender, o da içerdekine göre çok daha az miktarda kullanıldığını görürüz. Osmanlılar'ın en güzel çinilerini en bol olarak gördüğümüz 16.yüzyılda da bu özellik kendini gösterir. İran'daki çok renkli dış cephelere Anadolu'da hemen hiçbir yapıda yer verilmemiştir.

Selçuklular'da yapılar için genel süsleme ilkesi, özellikle taçkapı çevresinde yoğunlaşan kabartma taş süsleme, içerde ise mihrap dahil olmak üzere duvarların bir kısmı ile örtü sisteminin renkli sırlı tuğla ve çoğunlukla mozayik çini ile bezenmesidir. Bunun yanı sıra çok kaliteli ağaç işçiliği, kapılarda ve minberlerde dikkati çeker. Alçı ve kalem işi gibi nisbeten geçici tekniklerin kullanılma yer ve şekillerini ise, örnekler iyi bir biçimde günümüze gelmediği için kesinlikle bilemiyoruz.

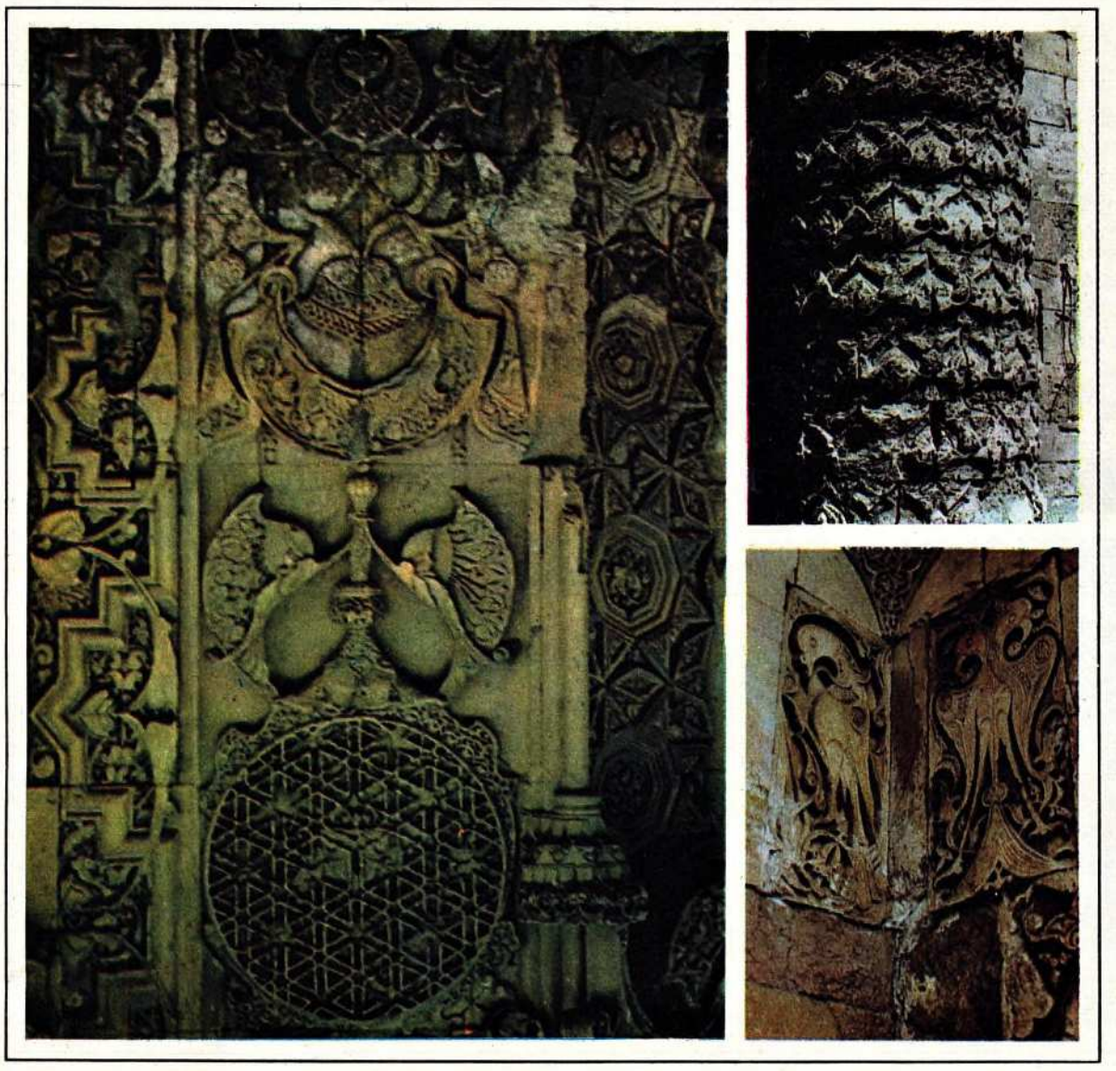
Beylikler döneminde, özellikle Orta Anadolu'daki Karaman beyliğinde Selçuklu gelenekleri çok küçük farklarla uygulanmaya devam edilmiştir. Batı bölgelerdeki beyliklerde ise Osmanlı sanatının öncülerini buluyoruz.

Osmanlı mimarisinde süsleme, özellikle dış süsleme Selçuklular'a göre daha sade olmasıyla dikkati çeker. Erken dönemlerde henüz tam yerleşmemiş bir sanat zevki ile bir süre bocalayan Osmanlı çevresinde, 15.yüzyıl sonlarından itibaren klasik bir sanat anlayışı görürüz. Dış bezeme, mimarinin formlarını destekleyen, güçlendiren bazı elemanlardan ibaret kalmıştır. Süslemede belli motifler ve kompozisyon şemaları tekrarlanmıştır. 16.yüzyıl ortasından itibaren ise daha serbest bir bezeme anlayışı görülür. Özellikle iç süslemede çok kullanılan çinilerde çok görülen naturalist bitkisel desenleri, daha sade formlar içinde taş üzerinde de buluruz. Çini ve taşla birlikte kapı ve pencere kapaklarının ince ağaç işçiliği, yapıların başlıca süslemesini oluşturur. Selçuklular'ın ağaç minberlerinin yerini Osmanlılar'da taş, özellikle mermer minberler almıştır.

Mimaride yardımcı süsleme elemanları olarak geç dönemlerde duvar ve pano resimleri halinde manzaralar, ağaç işçiliğiyle birlikte sedef ve benzeri malzemeden kakmalar, kapı ve pencere detaylarında ise kaliteli bir maden işçiliği dikkate değerdir.

Mimari dışındaki eserler arasında ise Türkler'in sanata en büyük katkılarından biri olan halılar ön planda önem taşırlar. Hemen bütün araştırıcıların sanata Türkler'in bir armağanı olduğunu kabul ettikleri bu tekstil dalından başka, yine benzer tekniklerden kilim ve diğer düz dokuma yaygılar da Türk camisinin ve evinin iç döşemesinin en önemli

scanfan



Sol: Divriği Ulu Camii, kuzey portalden ayrıntı. 1228 tarihli. Taş kabaratmalarda stuk tekniğinin etkisiyle iki kademeli bezeme dikkati çekmektedir. Sağ üst: Sivas Gökmedrese. 1271 tarihli. Cephenin iki köşesinde bulunan payelerdeki iri palmet kabartmalardan ayrıntı. Sağ alt: Divriği Ulu Camii. Kuzey portalden çift başlı kartal ve doğan kabartmaları.

elemanlarıdır. Mobilyanın çok az kullanıldığı Türk evinde halı ve kilimin durumu, başka çevrelere göre hayli farklıdır. Bu yüzden, günümüze kadar bir halk sanatı olarak, Türk ailesinin adeta bir parçası, Türk kadınının sanatımıza ve ekonomimize büyük bir katkısı olagelmiştir.

Kumaşların ise çeşitli kalitelerde ve malzemelerden olduğu ve cinsine göre bir saray sanatı ya da halk sanatı olabileceği dikkate alınmalıdır. Günlük kullanım için hazırlanan basit dokumaların yanı sıra ipekli, simli çok güç teknikler, girift desenler ile göz dolduran örnekler aynı dönemde birbirine paralel gelişimler gösterirler.

Türk sanatında başka çevrelere göre önem kazanan bir sanat grubu ise kitap ve yazı sanatlarıdır. Matbaanın oldukça geç girdiği yurdumuzda, kitapların her şeyi ile bir el emeği ve göz nuru ürünü olmaya yakın tarihlere kadar devam ettiği unutulmamalıdır. Cildinden kağıdının boyasına ya da aherine, yazısından tezhibine ve minyatürüne kadar bir kitabın tamamlanması için emeği geçen sanatçı sayısı, kullanılan malzemenin çeşidi ve maddi manevi değeri, bir büyük mimari eser için kullanılandan çok defa pek de geri kalmamaktadır.

Türk sanatının önemli özelliklerinden biri de sanatçının genel olarak anonim kalmasıdır. Mimaride, anıtsal eserler ortaya çıkarmalarına karşın,mimarlar pek az tanınırlar.Süsleme ve küçük sanatlar alanında ise bu, daha da genel bir ölçüde ortaya çıkar. Selçuklular'daki bazı ustalar dışında tanıdığımız çini ustası yok denecek kadar azdır. Taş üzerine kabartma ya da kakma işler yapan sanatçıları da hemen hemen hiç bilmiyoruz. Tahta ve sedef üzerinde çalışan ustalar arasında ise eserinde bir usta yazıtı bırakanlar nisbeten fazla sayılabilir.

Kitap sanatları olarak gruplandırdığımız sanat ürünlerinde ise bazen minyatürcü yani nakkaşı, kitabın yazarını, yani müellifini daha sık olarak tanıyoruz. Buna karşılık, bezemeleri hazırlayan ustalar hemen hep meçhul kalmıştır. Bunda sanatçı alçak gönüllülüğü gibi kişisel düşüncelerin yanında, bu sanatın bir atölye ürünü olması da etken olabilir. Yazı sanatı ise çok defa belli bir hattatın eseridir. Bu farklılıkta, hattatın sanatını önemsemesinden çok, yazarın metnine sadık kalma konusundaki sorumluluk duygusu rol oynamış olsa gerektir.

2. TÜRK SÜSLEME VE KÜÇÜK SANATLARININ ANA İLKELERİ VE ÖZELLİKLERİ

A. Genel İlkeler

Genellikle İslam sanatında ve özellikle Türk sanatında, sonsuzluk, süslemede ana ilkeyi oluşturur. Bu ilkenin gözetilmesinde o derece ileri gidilmiştir ki, ilk bakışta bordür ya da merkezi kompozisyon sanılan birçok desen dikkatle incelendiğinde, aslında sonsuzluk esasına dayanan bir kompozisyonun parçası olduğu anlaşılır. Geometrik süslemeler, bazı basit bordürler dışında hemen tamamen sonsuzluk ilkesine dayanırlar. Bordür ya da merkezi kompozisyon olarak karşımıza çıkan örneklerin çoğu sonsuz bir desenin bir bölümüdür.

Geometrik süsleme dışında ise esasını kıvrık dalların ya da spirallerin oluşturduğu kompozisyonlarda da sonsuzluk ilkesini daha az da olsa görüyoruz. Kıvrık dal süslemesinde spiral gruplarının bir ya da birkaç yerde birbirine bağlanmak üzere tekrarlanması ile sonsuz bir düzen sağlanmış olur. Diğer bir yol ise zemini geometrik ya da palmet şekilleri ile bölmek ve sonsuz olan bu düzenin içini bitkisel motiflerle

scanfan

doldurmaktır.
Sonsuzluk ilkesi yanında, yalnız bir yönde devam eden bordürler ya da ışınsal simetri yoluyla elde edilen merkezi süsleme de zaman zaman kullanılmıştır.
Diğer bir ilke ise simetridir. Figürlü eserler ve özellikle minyatürler dışında kalan saf dekoratif bezemede hemen hemen daima simetri gözetilmiştir. Tek ya da birkaç eksene göre simetri yerine göre seçilmiş, ana fikir olarak simetriden ise nadiren vazgeçilmiştir.
İslam sanatının önemli ilkelerinden biri de figürsüzlük olarak kabul edilir. Ancak, bu ilkenin nerede ve zaman dikkate alındığı önemlidir. Genel olarak insan ve hayvan figürlerinin dinsel yapılar ya da dinsel konulu yazma eserlerde kullanılmasından kaçınılmıştır. Bunun nedeni , İslam dininin Allah dışında hiçbir şeye ya da kişiye tapınma ölçüsüne varan aşırı saygı gösterilmesine kesinlikle karşı çıkmasıdır. Dinsel yapılardan figürlü resim ya da bezemenin bir çeşit ikona yerine geçebileceği düşünülürse bu ilkeyi kabul etmek doğaldır. Ancak, minyatür sanatında zaman zaman dinsel konulu resimlerin de yapıldığını unutmamak gerekir.
Dinsel yapılar ve yazma eserler dışında ise figür, özellikle minyatür sanatı olarak Türk sanatının bütün dönemlerinde sevilerek kullanılmıştır. Bezeme olarak ise figürlü kabartmalar, özellikle Selçuklu eserlerinde oldukça sık görülür. Hatta, türbe ya da mezartaşı gibi yerlerde bile karşımıza hayvan ve insan kabartmaları çıkar. Selçuklu saraylarının çini bezemelerinde de gerek insan gerekse hayvan figürleri oldukça sık görülür. Osmanlı çinilerinde ise figüre pek rastlamıyoruz.
Selçuklular'ın bu konuda Osmanlılar'a göre daha serbest bir görüşe sahip oldukları genel bir hüküm olarak söylenebilir.

B. Türk Bezeme Sanatında Kullanılan Motif ve Desen Grupları

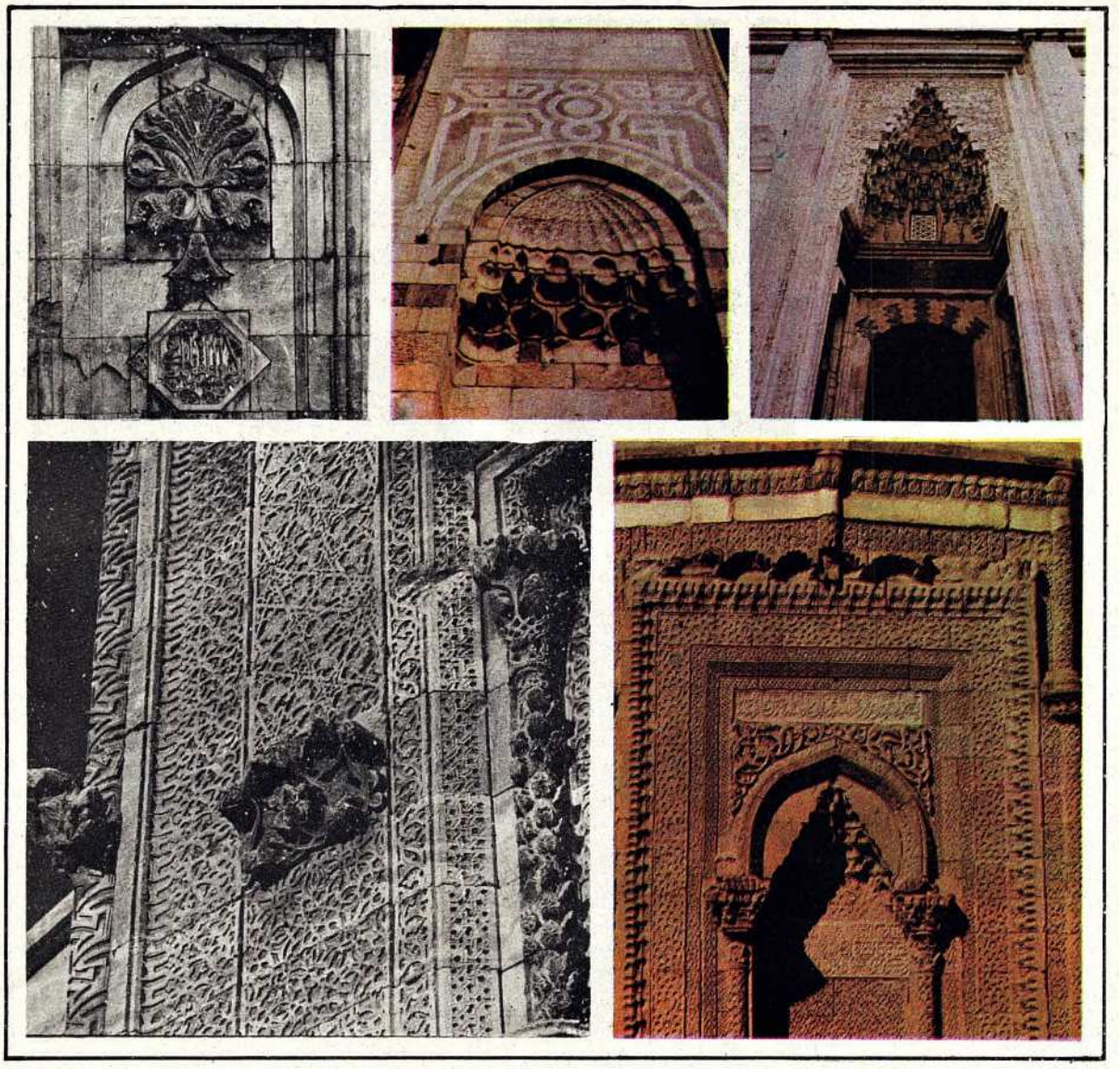
Figürlü Bezeme

İslam sanatının ana ilkelerinden birinin figürsüzlük olduğunu söylemiştik. Ancak, özellikle Selçuklular'da ve Anadolu'da kaldıkları kısa süre içinde İlhanlılar'da da figürlü bezemeyi oldukça sık sayılacak kadar bulabiliyoruz. Bazı hayvan figürleri sembol olarak kullanılmıştır. Özellikle aslan ve kartal kudret sembolü olarak sevilmiştir. Kartal kabartmalarını camilerde bile dış cephede bulmamız (Divriği Ulu Camii, Niğde Sungur Bey Camii gibi) ne kadar yaygın oldukları hakkında bir fikir verebilir. Kartallar çok defa çift başlı olarak işlenmiştir. Çift başlı kartalın Alaeddin Keykubad'ın arması olduğunu ise Kubadabad'da bulunan bir çinide kartal gövdesi üzerinde **"Es Sultanî"** yazılı olmasından anlıyoruz. Aslan ve kartalın yanı sıra oldukça sık rastlanan figürler ise ejder ve boğa gibi hayvanlardır.
İnsan figürünü Selçuklular'ın saraylarına ait çinilerde, Konya kalesinin kabartmalarında ve 13.-14.yüzyıl Konya, Akşehir çevresindeki mezartaşlarında buluyoruz. Bunun dışında ise minyatür sanatında bütün dönemlerde insan figürü kullanıldığı gibi, Osmanlı minyatürlerinde portre özelliği taşıyan örnekleri de sık sık görüyoruz.

Bitkisel Bezeme

Bitkisel bezemeyi başlıca iki grup halinde incelemekte yarar vardır. Birinci grup, daha erken dönemlerden itibaren Türk sanatında görülen çok stilize çiçek ya da ağaç motiflerini kapsar. Geometrik ve palmetli-rumili bezemenin tercih

scanfan



Üst sol: Sivas Gökmedrese portalinden ayrıntı. Hayat ağacı kabartması. Hayat ağacının dalları üzerinde kuş figürleri vardır. Üst orta: Selçuk, İsa Bey Camii. 1374 tarihli Aydınoğulları Beyliği eseri. Portalde renkli taş kakmalarla Zengi dönemi eserlerinde pek çok rastlanan geçmeli ve düğümlü bezemeler, mukarnaslarla beraber kullanılmıştır. Üst sağ: Bursa, Yeşil Cami portali. 1419/24 tarihli bu Osmanlı eserinde mukarnasların zenginliğinin yanı sıra girift rumi bezemeli köşelikler dikkati çeker. Alt sol: Sivas, Buruciye Medresesi portalinden ayrıntı. 1271 tarihli. Alçak kabartma ile geometrik bezemelerin önem kazandığı bir örnek. Yan sayfa sol üst: Konya, Karatay Medresesi portalinden ayrıntı. 1261 tarihli. Geometrik süsleme geçmeli bordürler, yazı, rumi, mukarnas ve renkli taş gibi çeşitli bezeme öğeleri bir arada kullanılmıştır. Kabartma oldukça alçaktır. Sol alt: İstanbul Fatih Camii. Fatih Sultan Mehmed zamanından kalma orijinal renkli taş kakma pencere alınlığı. Sağ: Amasya Bimarhane. 1308/9 tarihinde İlhanlı Sultanı Olcayto ve eşi Yıldız Hatun adına yaptırılan eserin cephesindeki kabartmalar oldukça yüksektir. İlhanlı ve Selçuklu üsluplarının karışımı görülür.

edildiği Selçuklu ve Beylikler döneminde bile çok stiliz çiçekler motif dağarcığında yer alıyordu. Özellikle hayat ağacı motifinin kabartma olarak bazı cephelerde ya da figürlü çinilerde eksen olarak kullanıldığını görüyoruz.

Kıvrık dallar arasında çeşitli stilize çiçeklerden oluşan bezeme üslubunu ise ancak Osmanlılar'da yay biçimde buluyoruz. Bunlarda önceleri stilizasyon çok kuvvetliydi. Doğadaki çiçeklerle benzerlikleri pek az olan bu çiçekli bezemelerde Uzak Doğu'dan ve Orta Asya'dan gelen etkiler dikkati çeker. Genel olarak **"hatai"** üslubu adını verdiğimiz bu çeşit bitkisel bezemede şakayık, nar çiçeği gibi çiçekler ayırt edilebilmekte iseler de, bütün motiflerin birer çiçek adıyla anılması pek de mümkün olmamaktadır. Bezemede kullanıldıklarında yüzeyi geniş ölçüde kaplayan bu çiçekler, belli şemalara uygun olarak fakat serbest bir çizimle meydana getirilmiştir. Özellikle Osmanli çini sanatının 16.yüzyıl ortalarına kadarki motif dağarcığında hatai tarzı bitkisel bezeme geniş yer tutar.

Hatailerin yanı sıra daha küçük ölçüde beş yapraklı (pençberk) çiçekler, küçük yapraklar, hatai grubundaki motiflerin basitleştirilmiş küçük örnekleri tezhip ve cilt sanatında sevilerek kullanılmıştır.

Çok stilize çiçek ve ağaç motiflerinin yerini 16.yüzyıl ortalarından itibaren daha naturalist bir üsluptaki bitkiler almaya başlamıştır. Önceleri hayli stilize olan bu çiçekler arasında gül, lâle, sümbül ve karanfiller başta gelir. Selvi ve hurma ağaçları da oldukça sık kullanılan bitkisel motiflerdendir. Stilize olmalarına karşın bu dönemdeki çiçek motiflerinde kesin adlandırmalar yapmak kolaylaşmıştır. İlginç olan bir konu ise, bunların çok stilize olan hatai grubu ya da rumi gibi motiflerle aynı kompozisyon içinde kullanılmalarıdır. 17.yüzyıldan itibaren naturalist çiçek motiflerinin kullanılması daha da artmış, çiçek çeşitleri de hayli çoğalmıştır. Bundan sonra 18.yüzyıl sonlarına kadar çiçekli bezeme çok defa çiçek tablosu ya da çiçek minyatürü anlamında kullanılmıştır. Bu dönemin taş eserlerinde, çeşme ya da sebil kabartmalarında ve mezartaşlarında bu çiçekli üslubu taşa geçmiş olarak görürüz. Duvar ya da pano resmi ve kitap süslemesi olarak ise sayısız denecek örnekleri vardır.

18.yüzyıl sonlarından başlayarak yeniden ve farklı bir stilizasyon dönemine girilmiştir. Bu dönemde Batı sanatının Barok ve Rokoko üsluplarına uydurularak şemalaştırılmış bitki motifleri çeşitli teknikteki eserlerde uygulanmıştır.

Rumi - Palmet - Lotus Grubu Bezeme

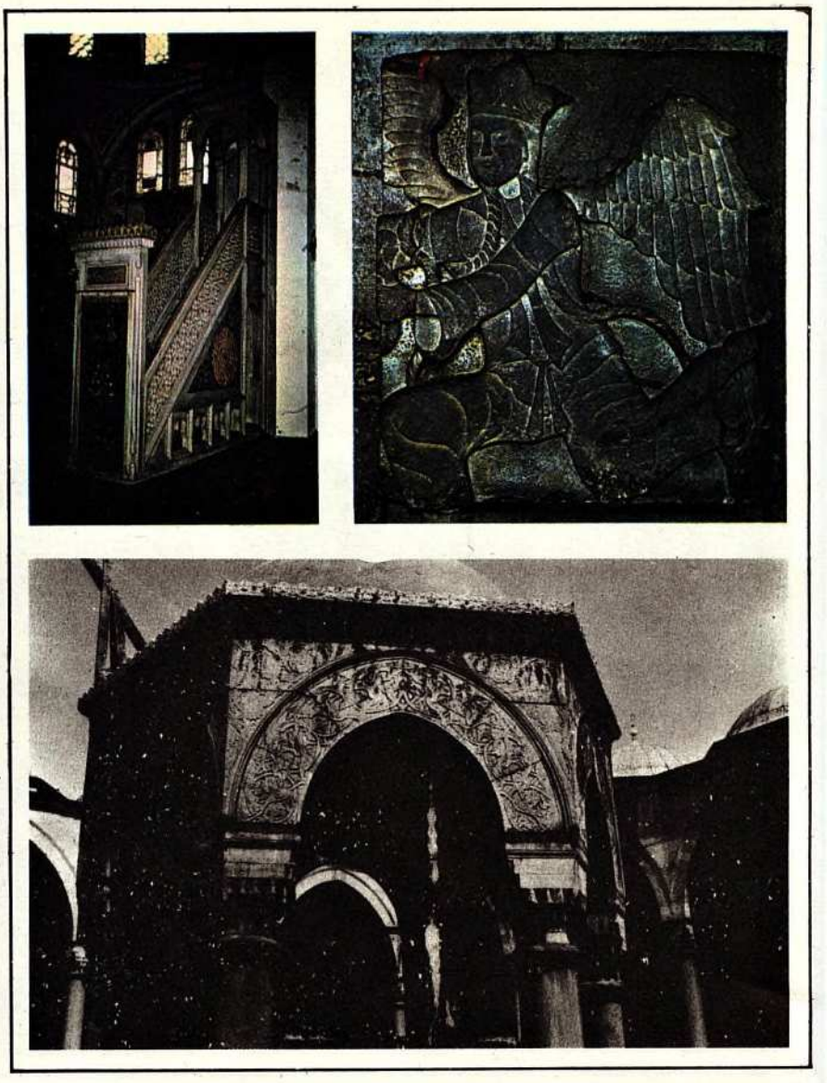
Rumi, İslam sanatının ve özellikle adını aldığı Anadolu sanatının sevilen motiflerindendir. Kökeninin zoomorf ya da bitkisel olduğu hakkında çeşitli kanılar vardır. Bu motif kompozisyonlarda çok defa lotus ve palmetlerle birlikte görüldüğü için bir grup olarak sayılabilirler.

Lotus, bu gruptaki motiflerin en eskisidir. Eski Mısır sanatında karakteristik motiflerden biridir. Asur'da ise lotus ve lotus goncasının alternatif dizildiği enine gelişen bordürleri buluyoruz. Yine Asur'da yan yana dizilmiş palmetlerden de bordürler kullanılmıştı. Eski Yunan sanatı palmetin yaygın şekilde kullanıldığı ilk yerdir. Lotus ve palmetin alternatif dizildiği bordürler burada ortaya çıkar.

Palmet motifi, Doğu sanatına Hellenistik akım yoluyla girmiş olmalıdır. Orta Asya sanatında da akislerini bulduğumuz bu sanat akımı, pek dolaylı şekilde lotus ve palmetin vatanı olan Suriye ve Mısır'a Abbasi devrinde Türklerle geri dönmüştür. Samarra süslemesinde, Türk-İslam zevkine uydurulmuş olarak bu motifi tekrar buluyoruz. Buradan ise çeşitli İslam

scanfan

Sol üst: İstanbul, Atik Valide Camii (Üsküdar). 1583 tarihli minber, klasik Osmanlı döneminin kabartma ve şebeke taş işçiliğinin seçkin bir eseridir. Üst sağ: Selçuklu figürlü kabartmalarından bir örnek: Konya Kalesi'nden bir melek kabartması. 1220 yılları (Konya, İnce Minareli Medrese Müzesi'nde). Alt: İstanbul, Sultanahmet Camii. Şadırvandan ayrıntı. Alçak kabartma bitkisel desen naturalist üslupla hatai üslubunun karışımıdır.



çevrelerine çeşitli yollardan yayılmış ve her çevrede farklı gelişmeler göstermiştir.

Anadolu Türk sanatında çeşitli şekillerde stilize edilerek dönemin sanat anlayışına ve üslubuna uydurulmuş palmet ve lotus motiflerini, bazen lotus-palmet frizleri olarak, fakat çok defa rumili süsleme içinde değişmiş şekillerde buluyoruz. Palmetlerin bazen lotus, palmet ya da daha sonraları hatta lâle olup olmadıklarını saptamak bile güçleşmektedir. Bunun nedeni, motiflerin saf tezyini bir anlayış içinde ele alınarak sanatçı tarafından serbest bir biçimde değiştirilebilmesidir.

Rumi motifinin yarım palmet motifinin değişmesiyle ortaya çıktığı hakkında oldukça yaygın bir kanı vardır. Diğer bir görüşe göre ise motif zoomorf, yani hayvansal kökenlidir. Buna göre, kuşların ve esatiri hayvanların kanatları bu motifin esasıdır.

Rumi formlar zaman içinde ya da kullanıldıkları tekniğe göre çok değişmiştir. Tek motif olarak sayısız varyantları bulunan motif, kıvrılma, dallanma, ara bağları ve başka yardımcı motiflerle bağlanma, birbirini kesme, düğümlenme gibi yollarla sayısız kompozisyon olanağı verdiğinden, abstre bir süsleme sanatında sanatçı için en zengin bir kaynak olmuştur.

Geometrik Bezeme

Türk sanatında kullanılan geometrik motifleri **basit** ve **yıldızlı** motifler olarak iki ana grupta toplamak mümkündür. Geometrik motifler en basitten bileşiğe doğru gelişen bir sıra içinde incelenirse, bunları meydana getiren ana çizgi ve ilkelerin göründüklerinden daha sade ve basit oldukları ortaya çıkar.

En basit şekiller tek eksen üzerinde gelişen bordürlerdir. İki kırık çizginin birbirini kesmesiyle basit zencirek motifleri en az elemandan oluşan tiplerdir. İkiden fazla kırık doğru ise daha girift geçme motiflerini oluşturur. Bu tür geçmelerin en zengin örnekleri Selçuklu mimarisini süsler. Osmanlı mimarisinde pek rastlanmayan bu motifler, tezhip sanatında sevilen bordürlerdir. Zencirek motifini tek eksene göre simetrik tekrarlarsak çift zencirek diyebileceğimiz şekiller ortaya çıkar. Eski Yunan sanatının karakteristik bordürlerinden olan meander de Türk sanatında oldukça sık kullanılmıştır. Dilimizde aşık yolu adını taşıyan bu bordür, adını Menderes Irmağı'nın kıvrımlarından almıştır.

Geometrik süslemenin bordürlerde de sık sık ortaya çıkmasına karşın asıl sonsuz desenlerde, Türk sanatçısının elinde sonsuz denebilecek olanakları denenmiştir. Birçok eserde bordür olarak gördüğümüz desenler, aslında sonsuz örneklerden kesilmiş bölümlerden ibarettir.

Düz eksen üzerinde sonsuz devam eden bir örneği yarım motif farkıyla ya da eksen üzerinde 45 derece döndürerek tekrarlamakla tamamen farklı görünüşte girift örnekler elde etmiş oluruz. Basit örnekler kare, üçgen ve zikzaklardan oluşan çok sayıda farklı tiplerde olabilirler. Zikzaklar özellikle çok farklı motifler oluşturabilir.

Zikzakların ikiden fazla yönde birbirini kesecek biçimde üst üste çizilmesi ile basit geometrik süslemelerin sınırını aşarak yıldızlı süslemeler elde edilir. Yıldızlı süslemeleri sınıflandırmanın en kolay yolu, kollarının sayısına göredir. Dört ve beş kollu yıldızlar bağımsız bir grup olmayıp, sekizgenler ya da daha çok kollu yıldızlar arasında yardımcı elemanlardır. Altı kollu yıldızlar ise üçgen ve altıgenlerle bağlantılı olarak görülür. Kırık çizgiler bu desenlerin meydana gelmesinde çeşitli yönlerde çaprazlanarak kullanılan başlıca elemanlardır.

scanfan

İstanbul'un 18 yüzyıl çeşme ve sebillerini süsleyen rokoko buketlerden bir örnek.

Yıldızlı desenler arasında, çeşitlilik açısından değil, fakat kullanılmalarındaki sıklık açısından sekiz kollu olanlar başta gelmektedir. Bunların klasik şekli, sekiz kollu yıldızlarla sekizgenlerin alternatif kullanıldığı ve aralarında beşli yıldızların birleştirici eleman olduğu bir desendir. Pek sık karşılaştığımız bu formun yanı sıra hayli çok sayıda varyant da görürüz. Dokuz ve onbir köşeli yıldızlara Selçuklular'da zaman zaman rastlanmakta ise de, bunlar daha çok Türkiye dışında, örneğin Memlukler'de sevilen çeşitlerdir. On ve oniki kollu yıldızların yer aldığı desenler de Türk sanatında hayli çoktur. Yıldızlardaki kol sayısı arttıkça doğal olarak varyant sayısı da artmaktadır. Bu yüzden çok kollu yıldızları tiplerine göre sınıflandırmak da güç olur.

Genel olarak geometrik süsleme, İslam sanatının kendine özgü görünüşlerinden biridir ve bu sanatın ya da etkilerinin kendini gösterdiği bütün çevrelere yayılmıştır. Aynı motifin, birbirinden zaman ve mekân bakımından uzak çevrelerde ortaya çıkışı, bunların görülerek birbirinden kopya edilmekten çok, farklı çevrelerde aynı düşünme ve çalışma düzenine sahip sanatçılar tarafından ayrı ayrı yeniden yaratıldığını ortaya koymaktadır. İtalya veya Sicilya gibi, bu sanat anlayışına nisbeten uzak çevrelerdeki kopyaların ise, İslam sanatı karakterine tamamen uygun olmadığı ve tipik motiflerin başarısız bir biçimde tekrarlandığı görülür. Bazı girift örneklerdeki tekrarlanmaların ise belli sanat gelenek ve göreneklerine uymaktan ileri geldiği kabul edilebilir.

Bezeme Olarak Yazı

Güzel yazı sanatı, Batı dillerindeki adıyla kaligrafi, yani yazıyı göze daha güzel görünecek biçimde yazma çabası, dünyanın çeşitli çevrelerinde görülür. Yazı üslupları ve tipleri zamanla değiştiğinde tarihsiz yazıtları ve benzeri yazıları tarihlendirmede ipucu olarak kullanılır. Ancak, bir sanat olarak en iyi gelişmesini Doğu ve özellikle İslam sanatında göstermiştir. Figürlü sanatın az olduğu İslam çevrelerinde hat sanatı, saf dekorasyon, hatta abstre resim mahiyetinde karşımıza çıkmakta ve başlı başına bir sanat dalı haline gelmektedir. Batıda küçük sanat, uygulamalı sanat sınırında kalan yazı, İslam çevrelerinde yer yer ve zaman zaman anıtsal sanat olarak görülür. Bunda sanatçının kendini figürsüz sanatta ifadede gösterdiği başarı ilk planda gelirse de, yazının kendisinin de bu olanakları sağlayabilecek nitelikte olmasının payı da yabana atılamaz.

Türk sanatında yazı tarih yazıtı, yazma kitapların metni gibi yerlerde ilk planda dekoratif değildir. Ancak, metnin zaten bilinmesi gerektiği kabul edilen yerlerde, örneğin besmele ya da Kuran'dan ayetler söz konusu olduğu zamanlarda okunurluk sınırı daha az dikkate alınmış ve sırf dekoratif olması için bir çeşit abstre süsleme gibi kullanılmıştır. Bunlarda kullanılan yazı tipleri ve çeşitli istif şekillerini daha ileride yazı sanatının gelişmesiyle ilgili bölümde ele alacağız.

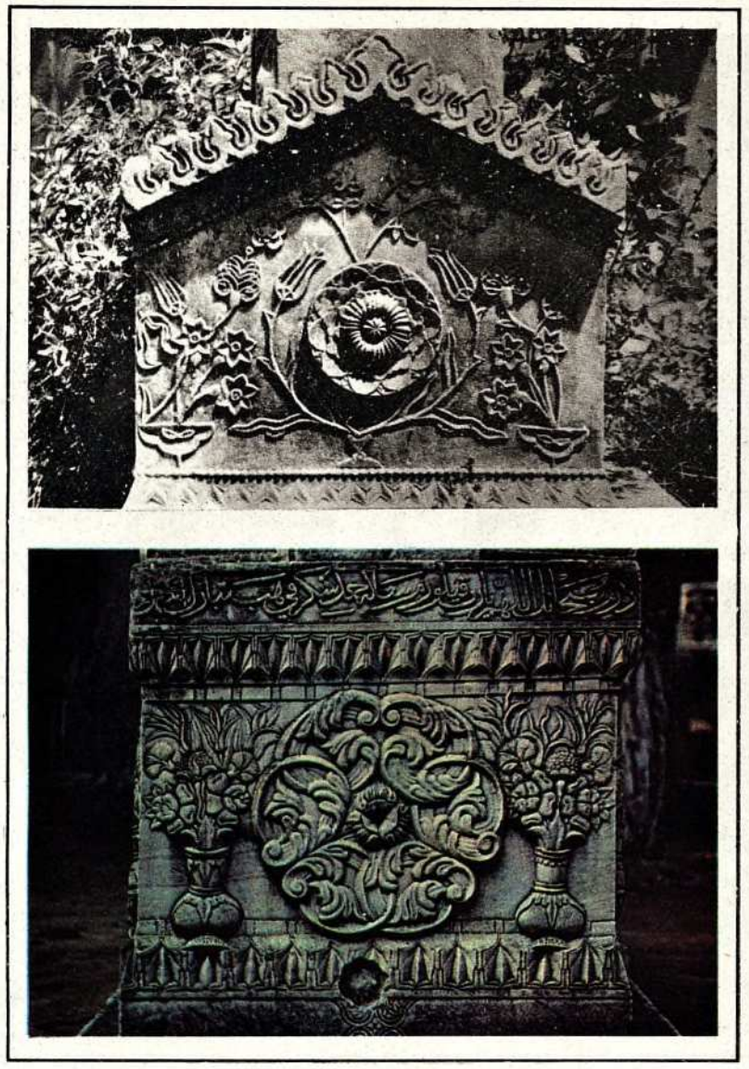
3. TAŞ VE ALÇI SANATLARI

Anadolu'ya yerleşmeden önce Türkler'in mimari eserlerinde cephe süslemesinde tuğla ve alçı hâkimdi. Bunda önemli rol oynayan öğe, bölgede bulunan malzemedir. Orta Asya, Türkistan, İran taş bakımından yoksul bölgeler olduğundan, yapılar genellikle tuğladandı. Bu malzeme ve tuğlanın daha incesi ve özel şekillendirilmişi olan terrakota (pişmiştoprak) cephelerin süslenmesinde de önde geliyordu. Bu malzeme ile çok zengin geometrik ve bitkisel bezeme ve yazılar cephelerde geniş ölçüde kullanılıyordu. Bunların yanı sıra renkli sırlı tuğlalar da yine bu bölgelerde cephe bezemesinde oldukça

scanfan

geniş yer alıyordu.
Tuğla cephelerin süslenmesinde kullanılan bir başka malzeme ise **stuk**, yani alçı karışımı ile elde edilen kabartmalardı. Stuk tuğlaların arasındaki derzlerde ya da tuğlanın üzerinde bir tabaka halinde bu bölgelerde çok görülmüş ve kendine özgü bir gelişme göstermiştir. Anadolu'ya yerleştikten sonra. bu malzemenin önemini yitirdiğini, ancak iç süslemede yer yer kullanıldığını görürüz. Alçı süslemenin yerini, Anadolu'da bolca bulunan çeşitli taşlar almıştır. İlk taş kabartmalı cephelerde daha önceki üslubun etkisiyle, aslında alçı ile işlenmeye daha uygun örnekler ile karşılaşıyoruz. Bu türden bezemeye en tipik bir örnek Divriği'deki Ulu Cami ve Şifahane'nin portallerinde karşımıza çıkar. Alçı tekniğine uygun birkaç kademeli bir kabartma sistemi burada dikkatimizi çeker. 1228 tarihli bu Danişmendli eserinde mihrapta da aynı tarzda süsleme vardır. Selçuklular'ın portal ve cephe süslemelerinden farklı olarak çok yüksek kabartma ile iri palmetler, yıldızlar ve benzeri motifler üzerleri ayrıca ince desenlerle bezenerek stuk kabartmalara benzer görünüş kazanmışlardır. Bu özellikler bilhassa kuzey portalde dikkati çeker.
Anadolu'ya yerleştikten bir süre sonra taş kabartma tekniğine daha yatkın bir üslubun özellikle Selçuklular tarafından geliştirildiğini gözlüyoruz. Dış süsleme olarak Selçuklular'ın en çok kullandığı malzeme taştır. Cephelere genellikle çok hâkim olan büyük taç kapıların çevresinde yoğunlaşan bu süslemede daha yüzeysel bir üslup hâkim olmakla birlikte, yer yer oldukça yüksek kabartmalarla tekdüze olmaktan kurtulunmuştur. Selçuklular'ın Konya'daki İnce Minareli Medrese'sinin (1258) portalinde ya da Sivas'daki Gök Medrese'de (1271) yüzeysel bezemenin akışını kesen böyle iri motifler yer almıştır. Genellikle portallerin çevresinde bir dizi dar ve geniş bordürden ibaret olan süslemede geometrik desenler geniş yer tutar. Bunların yanı sıra Konya'daki İnce Minareli Medrese'de yazı frizlerinin, Erzurum Çifte Minareli Medrese'sinde (13.yüzyıl sonu) rumi ve palmetli kabartmaların ön plana geçtiğini görüyoruz.
Selçuklu sanatının cami ve medresenin yanı sıra en önemli yapı gruplarından olan kervansaraylar, taş kabartmalar bakımından çok zengindir. Bunlarda genellikle dış duvarlar hayli sade, daha çok kalemsi bir görünüşte olmakla birlikte, portalleri hemen hemen hiçbir düz yüzey bırakmamacasına kabartmalarla süslenmiştir. Yapının dışına doğru taşkın olan bu taç kapıların çoğunda girişin tam üstünde zengin mukarnaslı kavsaralar da bu grup eser için karakteristiktir.
Selçuklular'ın taş süsleme üslubunu Anadolu'da en uzun süre devam ettiren beylik, Karaman-oğulları olmuştur. Bunların eserlerinde Selçuklular'ınkilere göre bir kabalaşma ya da kendini tekrarlama görülürse de ana motifler ve işçilik aynı geleneği sürdürmektedir. Karaman'daki İbrahim Bey İmareti'ni ya da yine aynı yerdeki Hatuniye Medresesi'ni bu tarz taç kapı bezemesine örnek gösterebiliriz.
Karaman-oğulları'nın Selçuklu geleneğine bu bağlılığı yanında, batı bölgelerdeki beyliklerde üslubun değiştiğini görürüz. Bunlarda daha sonraki klasik Osmanlı sanatına hazırlayan etkenlerin rol oynadığını ve bölgedeki Antik Roma-Bizans taş işçiliği geleneklerinin ve bunlardan kalan yapıların malzemesinin mimaride kullanılmasının etkilerinin görüldüğünü söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra, örneğin Aydın-oğulları'nın Selçuk'daki İsa Bey Camii'nde Zengi ve Memluk cepheleriyle paralellikler bulunması ise bu dönemlerdeki sanat alışverişinin hayli yoğun olduğunu gösterir.
Güney ve doğudaki Beyliklerin cephelerinde ise komşuları olan ülkelerin, Suriye , Irak ve diğer yakın çevrelerin

scanfan



Üst: 1570/71 tarihli bir Osmanlı lahdinden ayrıntı (İstanbul, Zal Mahmud Paşa Camii haziresinde). Alt: 18.yüzyıla ait bir Osmanlı lahdi. Yan sayfa: Ahlat mezarlığından bir görünüş. 11.-14. yüzyıl arasında çeşitli tarihlerdeki mezarlara ait taşlar, anıtsal boyutları, güç işlenebilir Ahlat taşından olmasına karşın çok ince taş işçiliği ile sonsuz bir desen ve tarih hazinesidirler.

sanatları ile benzerlikler bulunması doğaldır. Renkli taş işçiliği Anadolu'nun güney ve güneydoğu bölgelerinde, örneğin Adana Ulu Camii ya da Diyarbakır yapılarında Orta Anadolu'ya göre hayli farklı bir görünüş sağlamaktadır. Fazla bezemesi olmayan yapılarda iki renk taşın yatay diziler halinde duvarlarda kullanılması bile bu etkiyi sağlamaktadır. Osmanlı sanatında ise mimaride taş süsleme ölçülü bir biçimde kullanılmış, özellikle klasik döneminde belli bazı şemalara uyulmuştur. Bu dönemde portallerin cepheye egemenliği azalmakta, mermer üzerine yapılan kabartmalara da bir sadelik gelmektedir. Ancak, bu dış süsleme olarak, belli bölgeler ve devirler, örneğin Bursa'da Erken Osmanlı eserleri dışında taş süsleme yine de tercih edilmiştir. Portallerde birkaç sıra bordür, güzel yazılı bordür ve panolar, zengin mukarnaslar yer alır. Geometrik bezeme, Selçuklu dönemine göre önemini ve çeşitliliğini yitirmiş, rumiler ağırlık kazanmıştır. Erken Osmanlı döneminde çeşitli sütun başlığı tipleri denendikten sonra klasik dönemde mukarnaslı ve baklavalı başlıklarda karar kılınmıştır. Selçuklular'da mihrapların çoğunun çinili olmasına karşılık, Osmanlı mihraplarının büyük çoğunluğu oldukça sade mermer eserlerdir. Taş işçiliğinin yapılarda önemli bir uygulama alanı ise mermer kabartmalı ve şebekeli minberler olmuştur. Bunların da Selçuklu dönemindeki ahşap minberlerin yerini aldığını görüyoruz.

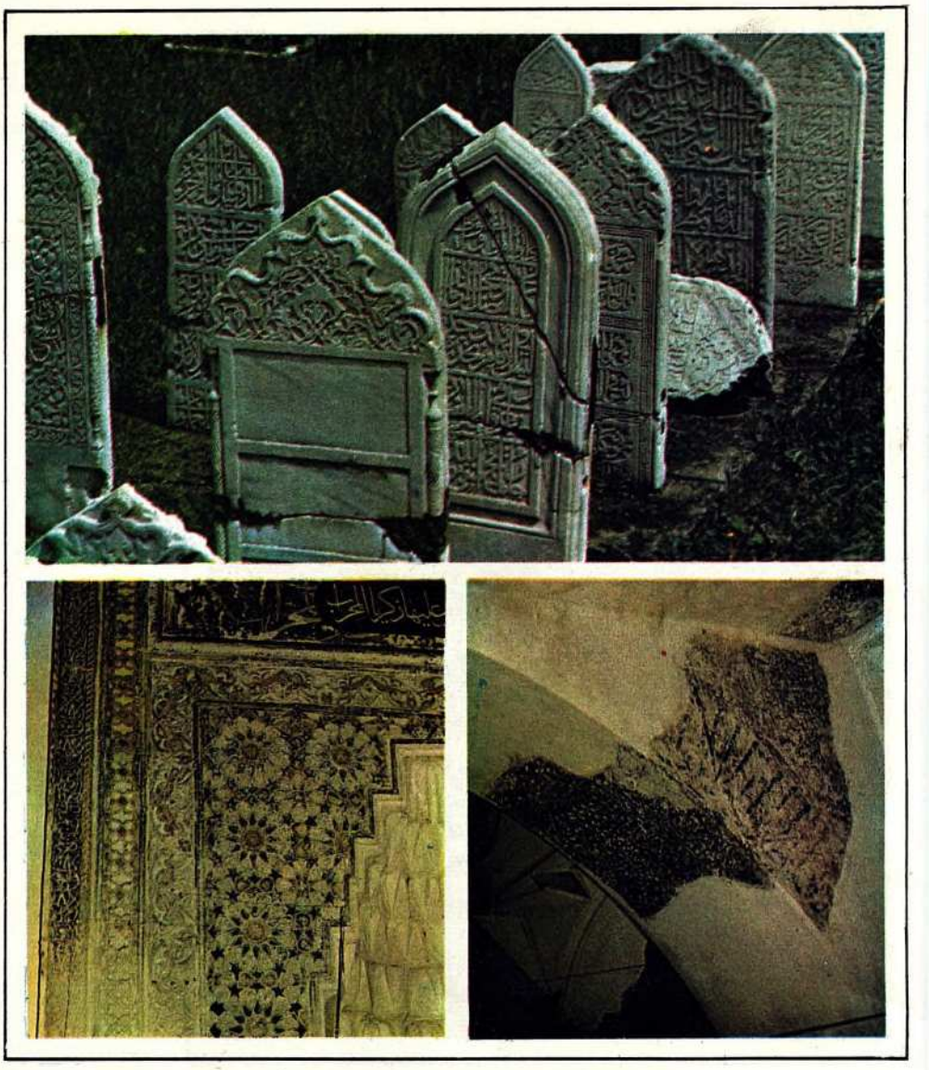
Osmanlı sanatının geç dönemlerinde, barok ve rokoko süslemelerinde de çok defa taşa geçtiği görülür. Özellikle çeşme ve sebillerde bu tarzda mermer kabartmaların seçkin örneklerini buluruz. İstanbul'un tanınmış çeşmelerinden 3.Ahmed çeşmesini, Tophane çeşmesini ya da Azapkapı'daki çeşmeyi hatırlamak bu örneklerin zenginliğini göstermeye yetebilir.

Taş işçiliğinin mimarlık dışındaki en geniş uygulama alanlarından biri mezartaşlarımızdır. Bunların çoğunun tarihli oluşu ise tarihsiz başka eserlerin devirlerini saptamaya yaradığından sanat tarihi bakımından önemleri büyüktür. Ayrıca, kültür tarihi bakımından da yazıtlarıyla yararlı olurlar. Selçuklu mezartaşlarının dağınık bir biçimde müzelerimizde örnekleri vardır. Bunlarda lahit formunun sık sık kullanıldığı görülür. Toplu şekilde Osmanlı öncesi mezartaşlarının bulunduğu en ilginç mezarlıkları Ahlat'ta buluruz. Burada kullanılan taş, kolay kırılır cinsten kumtaşı olduğundan büyük bir incelikle işlenen taşlar karşısında hayret içinde kalmamak güçtür. Bir dantel inceliği ile yazı, rumi ve geçme motifleriyle işlenmiş olan bu taşlar, 11.-15.yüzyıllara aittir ve bu yüzyılların bölgesel sanat karakterini göstermeleri yanı sıra, bir kısmında usta adlarının, diğerlerinde mezarlıkta yatan kimselerin kişiliklerinin belirtilmesiyle önemli tarihi kaynaklardır.

Osmanlı mezartaşlarından sanat değeri olanların büyük kısmı mermerdendir. Bunlarda dönemin sanat zevki yanı sıra, özellikle erkek mezarlarında serpuşların tarihçesini yapabilecek kadar çeşitlilik dikkati çeker. Yazı sanatı bakımından da önemli belgeleri oluştururlar. Mezar sahibinin kişiliğini bildiren yazıtlardan başka, mezhep, tarikat, meslek ve sosyal sınıf gibi özellikler taşın formu ve özellikle serpuş kısmı ile belirtilmiştir. Erken örneklerde daha sade, çok defa sadece yazı ve pek az rumi ve benzeri klasik bezeme içerirler. 16.yüzyıl sonlarından itibaren bitkisel süsleme mezartaşlarında da ön plana geçmeye başlamış, çok çeşitli çiçekler ve özellikle selvi, hurma gibi sembolik ağaçlar işlenmiştir. Daha sonraları ise barok ve rokoko üsluplardaki mezartaşlarında çok plastik çiçek kabartmaları yanı sıra, çeşitli meyvelerin de tabaklar içinde yer alması adeta

scanfan

Üst: Erken Osmanlı dönemine ait mezar taşları (Bursa, Muradiye Camii haziresinde). Alt sol: Edirne, Şah Melek Camii'nin alçı mihrabından köşelik. 1429 tarihli. Alt sağ: Edirne, Muradiye Camii. 15.yüzyılın ilk yarısına ait kalem işlerinin çok güzel örnekleri bu caminin çeşitli yerlerinde ortaya çıkarılmıştır. Rumili ve geçmeli desenlerin mihrap çinileriyle benzerliği büyüktür.



şaşırtıcıdır.

Osmanlı başkent mezartaşlarında figüre rastlamıyoruz. Oysa bazı yerel üsluptaki taşlarda, insan figürleri yanı sıra cami resimleri ve benzerlerine de yer verilmiştir. 13. - 14.yüzyıllarda Konya ve özellikle Akşehir'deki bir grup mezartaşında insan figürleri kabartma olarak işlenmiştir. Çok daha geç bir devirde, 18.-19.yüzyıllarda ise mimari tasvirli bir grup mezartaşını Tire, İzmir, Aydın, Birgi gibi Ege Bölgesi'nin bazı merkezlerinde buluyoruz. Devir üslubuna uygun akant ve çiçek bezemeleri ile sınırlandırılmış cami, türbe gibi dini yapılar bölgesel bir özellik olarak bu mezartaşlarında karşımıza çıkmaktadır.

Taşın Anadolu'da alçı süslemeye tercih edildiğini belirtmiştik. Ancak, iç dekorasyonda yer yer ve zaman zaman alçı işlerini buluruz. Konya'da Sahip Ata hanikahının 1279/80 yıllarına ait alçı mihrabı Orta Anadolu'daki bir dizi alçı mihrabın ilk örneklerinden sayılabilir. Beyşehir'deki Kubadabad Sarayı kazısında bulunan kuş figürü ile süslü alçı niş köşelikleri ise Erken Osmanlı yapılarında devamcılarını bulmuştur.

Alçı mihrapların adeta standart mihrap tipi olarak kullanıldığı başlıca bölge Ankara ve çevresidir. Ankara'daki 14.-15.yüzyıl cami ve mescitlerinde kalıplama tekniğinde sayısız denilecek kadar alçı mihrap vardır. Bunlarda geometrik bezeme ve yazı frizleri başlıca kabartmaları oluşturur. Ayaş'da da bu türden mihraplar yapılıyordu. Bunların desenlerinin birbirine çok benzemesi bir atölyenin eseri olduklarını gösterir. Bu bölgenin dışında, Edirne'de örneğin Şahmelek Camii'nde, 15.yüzyıla ait alçı mihrap görürüz. Bu örnekte,geometrik bezemenin bölümlerinden bir kısmında çini parçacıkları kullanılması ile renkli bir görünüş sağlanmıştır. Klasik devirde mihrapların tastan, özellikle mermerden yapılmasına başlanmasıyla alçı örnekler azalmış ise de Ankara'da geç dönem camilerinde de alçı tercih edilmiştir.

Erken Osmanlı devrinde alçının geniş bir yüzeyde kullanıldığı örnekler ise Bursa'da Yeşil Cami ve Yıldırım Camii, Amasya'da Beyazid Paşa Camii'nin yan mekânlarındaki ocaklı, dolaplı ve nişli duvarlardır. Bunların daha basit şekli olarak Edirne Yıldırım Camii yan mekânlarında ocaklar görüyoruz.

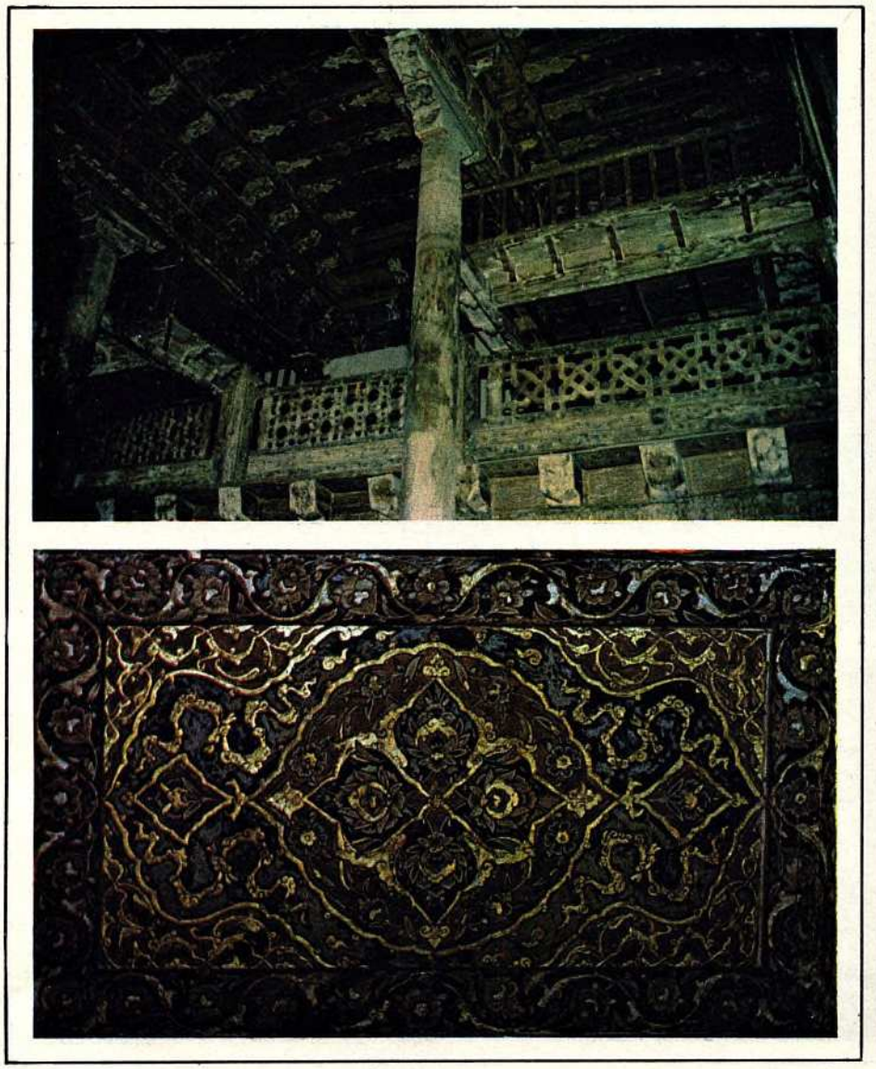
Klasik Osmanlı döneminde alçının pek revaçta olmayışına karşılık geç devirlerde, barok ve rokoko üsluplardaki bazı yapılarda bu üslupların gerektirdiği plastik etkilerin daha kolaylıkla elde edilebilmesinden dolayı alçının yeniden tercih edildiği görülür. Bilhassa sarayların tavan ve duvar süslemelerinde bu yola başvurulmuştur.

4. KALEM İŞLERİ VE MALAKÂRİ

Türk sanatında taş, alçı ve çini yanında duvar yüzeylerinin süslenmesinde kullanılan bir teknik de **kalem işleri**'dir. Doğrudan doğruya duvarın taş yüzeyi üzerine veya sıvı üzerine renkli boyalarla ve fırça ile yapılan bu grup eser, sıvanın dökülmesi, yeniden boyanması ve benzeri nedenlerden kolaylıkla yok olabilen nispeten dayanıksız bir teknikte olduğundan günümüze erken örnekleri az sayıda gelmiştir. Ayrıca, üzerine yapıldığı yüzeyle yaşıt olup olmadığı da güç anlaşılabileceğinden, tarihlendirilmesi pek sağlam olmamaktadır. Ancak, bazı teknik ve üslup özellikleri ve renk dizisinden yararlanılarak orijinal olanları ayırt etmeye çalışılmaktadır.

Kalem işi tekniği, benzeri olan fresko tekniğinden farklıdır ve bununla karıştırılmamalıdır. Fresko tekniğinde boya yaş sıva üzerine uygulandığından derinlemesine işler. Kalem işi

scanfan



Üst: Kastamonu, Kasaba Köyü Camii. 1366 tarihli Candaroğulları eseri. Ahşap tavan konstrüksiyonu ve kalem işleri bakımından en seçkin eserlerden biridir. Alt: İstanbul, Takkeci İbrahim Ağa Camii. 1591 tarihli. Giriş bölümü tavanındaki kalem işleri klasik dönem tezhipleriyle büyük benzerlikleri vardır. Rumiler hâkim olmakla birlikte bordürde hatailer, köşeliklerde ise bulut motifleri kullanılmıştır.

ise daha yüzeyde kalır. Taş üzerinde olduğu gibi, ağaç işlerinde de renkli nakışlar olarak karşımıza çıkarlar.

Kalem işi tekniğinin alçı süsleme ile birleştiği bir teknik de ilk bakıştaki benzerliği dolayısıyla aynı grupta incelenebilir. **Malakâri** olarak adlandırılan bu teknikte, adından da anlaşılabileceği gibi, sıva üzerine mala ile kabartma nakışlar yapılmakta, bundan sonra ise renklendirilmektedir. Bu tekniğin de erken örneklerini bulmak yukarıda anlattığımız nedenlerden güçtür.

Anadolu Türk sanatının erken dönemlerinden kalma kalem işleri daha çok taş üzerine kırmızı renkte yapılmış bazı desenlere sıkışıp kalmaktadır. Bunlarda bazen sadece derzler renklendirilmekle kalınmıştır. Başka bazı örneklerde ise geometrik desenler, rumi ve palmetli dekorasyon görülür. Bunların günümüze gelebilen örnekleri çoğunlukla tonoz ve benzeri örtü sistemlerinin iç yüzlerinde, yani insan elinin pek değmediği yerlerde bulunur. Divriği Darüşşifasının tonozlarındaki kırmızı boya ile kontur halinde rumi ve benzeri motifler erken örneklerdendir. Selçuklu ve Beylikler devri ahşap tavanlarında ise daha zengin renkli nakışlar görürüz. Beyşehir'de Eşrefoğlu Camii veya Çavuş köyü Camii'nde tavan konstrüksiyonunu meydana getiren parçaların rozetler ve rumili kompozisyonlarla bezendiğini görüyoruz. 13.yüzyıldaki bu örneklerin yanı sıra 14.yüzyıl sonları ya da 15.yüzyıl başlarına ait Ankara mescitlerinden Geneği Mescidi'nin kirişlerindeki rumili veya Hoca Hundi Mescidi'nin tavanındaki geometrik bezeme de bu grubun nisbeten örnekleri sayılabilir.

Erken Osmanlı devri kalem işlerinden günümüze pek az örnek gelmiştir. En erken örnek İznik'de Kırgızlar Türbesi'nin pencere çerçeveleridir. 14.yüzyıla ait bu örneğin yanı sıra daha tanınmış bazı yapılarda, son yıllarda yapılan araştırma ve onarımlarda orijinal kalem işleri ortaya çıkarılmıştır. Bursa'daki Yeşil Cami'de örtü sisteminin tamamının kalem işleri ile kaplı olduğunu gösterecek izler vardır. Bunlarda rumiler ve yazı frizleri başta gelmektedir. Ancak, kompozisyonların tamam halde bulunmayışı yüzünden caminin orijinal görünüşünü göz önüne getirmeye yeterli değildirler. Yine 15.yüzyılın ilk yarısına ait güzel örnekleri Edirne'deki Muradiye Camii'nde buluyoruz. Burada özellikle kubbeli iki büyük bölümü ayıran kemerde aynalı yazılarla rumilerin bir arada kullanıldığı çok zengin bir bordürün parçaları dikkati çeker. Ayrıca kubbe içlerinin de tamamen kalem işleri ile süslü olduğunu gösteren işler vardır. Mihrap önü bölümünün duvarlarındaki bir kompozisyon ise adeta bir cennet bahçesini tasvir etmektedir. Yazı frizleri, rumili bezemenin yanı sıra geniş bir yüzeyi kaplayan selvi, sarmaşık, palmiye gibi bitkiler, devri için yenilik sayılabilecek bezemelerdir. Kırmızı rengin hâkim olduğu bu alt tabakanın üstünde daha geç döneme ait kalem işlerinin mavi renkleri yer yer görülür.

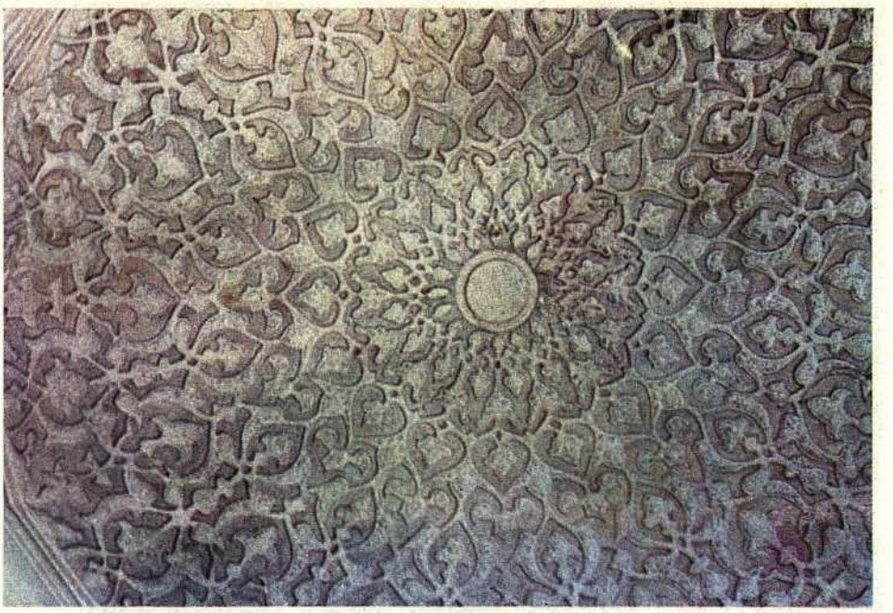
Edirne'deki Üç Şerefeli Cami'de de kubbe içlerinde orijinal kalem işlerine ait bazı bölümler ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca orijinal kompozisyonlarının korunduğu fakat ayrıntıların onarımlarda az çok değiştirildiği kalem işleri yine aynı caminin avlu revaklarının kubbelerini kaplamaktadır.

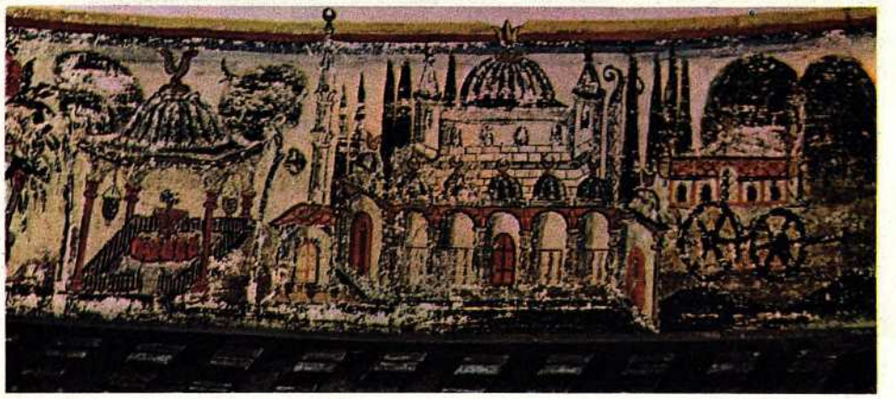
15.yüzyılın ikinci yarısına ait örnekler arasında İstanbul'daki Davud Paşa Camii ile yine İstanbul Üsküdar'daki Rum Mehmed Paşa Camii'ndeki kalemişi kalıntıları söyleyebiliriz. Ne yazık ki, bunlar son yıllarda kısmen ortadan kalkmalarına neden olan onarımların zararını görmüşlerdir.

Klasik Osmanlı yapılarının çoğundaki kalem işleri, geç dönemlerde yapılan onarımlarda, bu onarımların yapıldığı devirlerin üslubundaki süslemelerin altında kalarak kaybolmuşlardır. Bunlar son yıllarda yapılan restore işleri

scanfan

Üst: Istanbul, Çinili Köşk. Malakâri süslemeli kubbe, bu tekniğin günümüze gelen ender örneklerindendir. Alt: Amasya Sultan 2. Bayezid Camii şadırvanından bir ayrıntı. 19.yüzyıl tasvir sanatından manzaralı bir örnek. Yan sayfa: İstanbul, Topkapı Sarayı Sultan 3.Ahmed'in yemiş odasını süsleyen çiçek ve meyveli panolardan bir köşe.





sırasında yer yer ortaya çıkıyorsalar da bu kez de tamamen yenilenmek suretiyle orijinal görünüşlerini yitirdikleri için devirlerini temsil etmezler.

Edirne'deki Selimiye Camii'nin büyük kemerlerinde 16.yüzyıl ikinci yarısı kalem işlerinden örnekler görebiliriz. Bunlar, kumaş desenlerine olan benzerlikleri ile dikkati çekerler. Üsküdar'da Yeni Valide Camii'nde ise geç klasik devrin kalem işlerinden örnekler vardır. Yine Üsküdar'da Çinili Cami'de kubbe içinde şemseler içinde orijinal kalem işleri ortaya çıkarılmıştır. Daha geç devirlere gelindikçe orijinal örnek bulmak kolaylaşmaktadır. Topkapı Sarayı'nın Harem kısmında, çeşitli dairelerde kalem işlerinin yanı sıra duvar resmi sınırına girebilecek manzara ve benzeri konularda eserler duvarları süsler. Bunlar çok çeşitli tarihlerden bir koleksiyon gibidirler.

Osmanlı kalem işlerinin ilginç bir grubu ise ağaç üzerine işlenen örneklerdir. Bunlar, ahşap kubbelerde veya mahfil tavanlarında çoğu zaman kaset şeklinde bölünmüş alanlarda bulunurlar. Devirlerinin desen özelliklerine uygun olarak, 15.-16.yüzyıl örneklerinde rumi, hatai gibi Klasik motifler ve çiçekli bezemenin geometrik bölmelerin içlerini doldurduğu, daha geç devirlerde ise Batı sanatı etkileriyle barok ve rokoko motiflerin buralarda da ortaya çıktığı görülür. Bu tür tavanların güzel örneklerini Topkapı'daki Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde giriş bölümünde, Merzifon'da 17.-18.yüzyıllara ait oldukları sanılan Hacı Hasan Camii ile Eyüp Çelebi Camii'nin ahşap kubbelerinin göbeklerinde veya Tophane'deki Kılıç Ali Paşa ya da Üsküdar'da Eski Valide Camii'nin müezzin mahfillerinin tavanlarında görebiliriz.

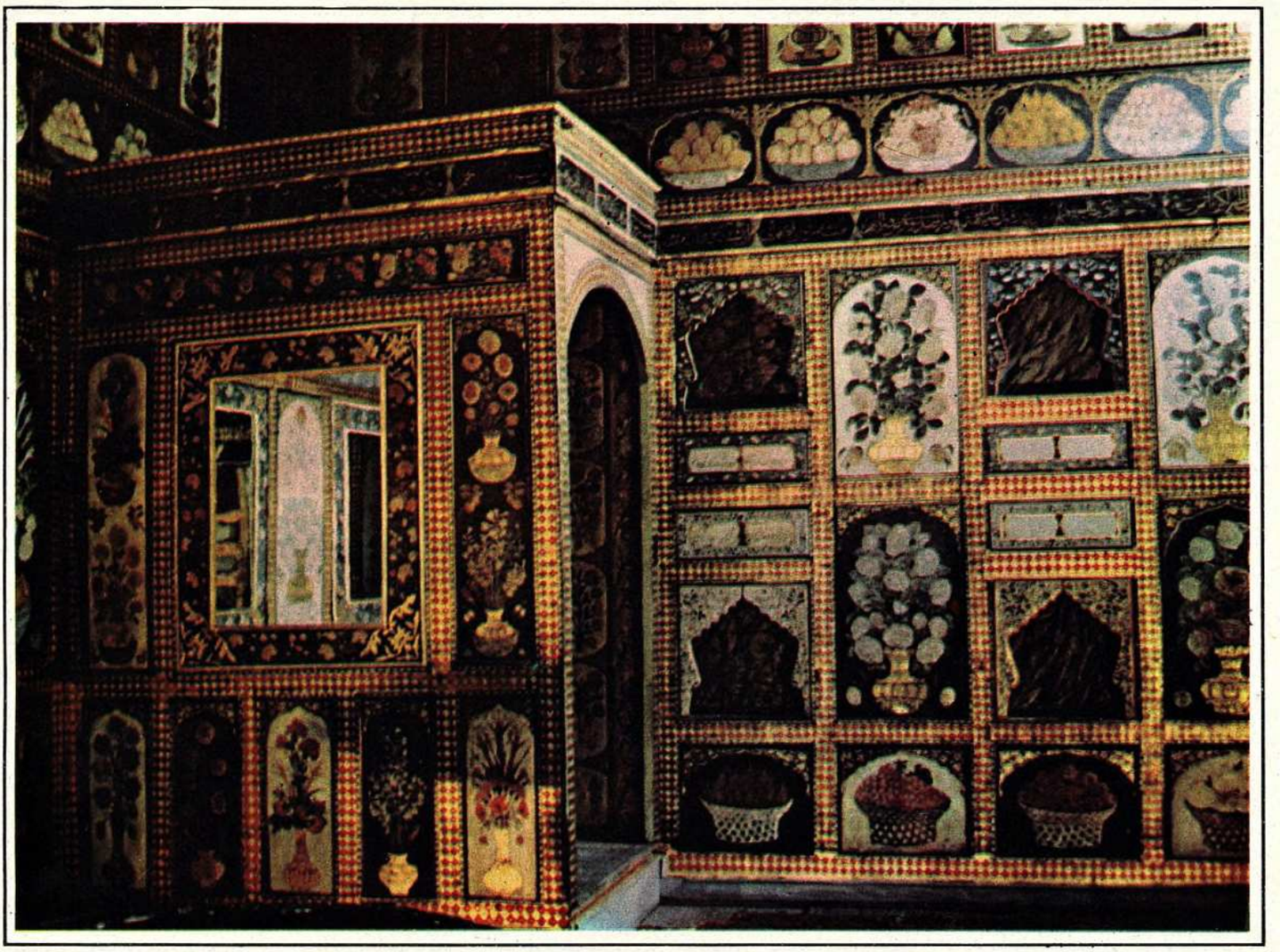
Malakâri tekniğinde bezemenin güzel örneklerinden biri, eski Bilecik'deki 14.yüzyılın ilk yarısına ait Orhan İmareti'nde kemer ve kubbe içinde bulunuyordu. Kemerin ve kubbenin ayakta kaldığı oranda, rumi desenlerinin kıvrık dallar arasında yer aldığı bu örnekten parçalar da günümüze gelmiştir. Ancak, açık hava koşulları yüzünden zamanla yok olmaya mahkûmdur. İstanbul'da Çinili Köşk'te ise Fatih Devri malakârilerine bir örnek buluyoruz. Merkezi mekânın kubbesi içinde bu tekniğin seçkin bir örneği vardır. Oldukça geç bir örnek ise İstanbul'da 1663 tarihli Turhan Valide Sultan Türbesi'nin duvarlarını süsleyen bir dizi şemsedir.

5. DUVAR VE PANO RESMİ

Teknik bakımından kalem işi sayılabilecek bazı eserleri, uygulama ve üsluplarının yanı sıra konularının da çok farklı olması bakımından ayrı bir grup olarak incelemek yerinde olur. 18.yüzyıldan itibaren gerek kitap resimlerinde, gerekse duvar süslemesi niteliğindeki resimlerde figürlü tasvirler, manzara resimleri ve doğadan alınma çeşitli konular Batı'nın perspektif anlayışına daha yaklaşan bir tarzda görülmeye başlamıştı. Barok ve rokoko üsluplarının özellikle iç mimaride ve süslemede kendini gösterdiği bu dönemlerde yapılan duvar resimlerinin öncüleri olarak 18.yüzyıldan, Lâle Devri olarak adlandırılan devirden kalma ve özellikle saray ve konak duvarlarını süsleyen meyve ve çiçek gruplarından ibaret panoları gösterebiliriz. Figürlü örneklerin ve manzaraların öncüleri ise minyatür sanatında aranabilir.

1.Abdülhamid, 3.Selim ve 2.Mahmud dönemlerinde İstanbul'daki Topkapı Sarayı'nın birçok kısımlarında, özellikle Harem bölümünün çeşitli dairelerinde duvarlarda manzara resimleri yapılması yaygınlaşmıştı. Bunların bir kısmı duvarda adeta bir tablo gibi pano halinde, pek çoğu ise mimarinin çeşitli bölümlerinde yer alırlar. Tavan eteklerinde şerit halinde manzaralar en sık rastlanan şekillerdendir. Bundan başka, bir kemerin, perde veya pencere şeklinde boyalı bir

scanfan



çerçevenin içinde, adeta dışarıya bakılırcasına manzara resimlerinin yer aldığı pek çok örnek vardır. Bu süsleme şeklinin mekâna bir derinlik verme düşüncesiyle meydana getirildiği anlaşılıyor. Perspektifin oldukça iyi bir şekilde kullanıldığı da dikkati çeker. Duvar resimlerini İstanbul'un çeşitli yalı ve köşklerinin yanı sıra dini yapılarda da bulabiliyoruz. Yalnız İstanbul'da değil, Anadolu ve Rumeli'nin çeşitli yerlerindeki camilerde ve bunların şadırvan kubbelerinde de seçkin örnekler bulabiliyoruz. Tasvir edilen manzara veya mimari bazen sade ve hayali olmakla birlikte, belli yerlerin resimleri de sık sık görülür. Taşvanlı'da Kurşunlu Camii mihrap duvarında Selimiye Camii'nin bir resmi, Amasya'da 2.Bayezid Külliyesi şadırvanı ve Merzifon'da Kara Mustafa Paşa Külliyesi şadırvanında İstanbul manzaraları, belli yapıların ayırt edilebileceği kadar gerçekçi bir biçimde işlenmiştir.

Manzaralı panoları yalnız duvar resimlerinde değil, küçük sanat eserlerinde, örneğin cilt, çekmece, dolap kapağı gibi yerlerde de bulabiliyoruz. Bütün bu resimlerin ortak taraflarından biri ise hemen hemen hepsinin insan figüründen yoksun olmasıdır.

6. ÇİNİ VE KERAMİK

A. Teknikler Hakkında Kısa Bilgi

Anadolu Türk çini ve keramik sanatında kullanılan başlıca teknikleri gözden geçirmek , eserlerin açıklanmasına kolaylık getirecektir. Çini ve keramikte esas olarak benzer malzeme ve teknik kullanılmıştır. Çini, genellikle mimariye bağlı eserler için, keramik ise daha çok günlük yaşam için hazırlanan kaplar için kullanılan terimlerdir. Teknik hakkındaki açıklamalar her iki grup eser için geçerlidir.

Çini ve keramikte bezeme, genellikle **sır** denilen ve camı andıran ince tabaka ile elde edilir. Keramik eğer sırsız ise, **oyma, çizme** ve **kabartma** ile bezeme yoluna gidilmiştir. Ancak, Anadolu Türk sanatındaki örneklerin çoğu sırlıdır. Sır, bezeme için olduğu kadar , kapların suyu sızdırmasını önlemek için de kullanılmıştır.

Keramikte, sırın renkli oluşu sayesinde elde edilen bezeme birkaç türlüdür. Keramiğin yüzeyi, daha fırınlanmadan oyularak desen meydana getirilirse, sırın kalınlığı yerine göre farklı olacağından renk açıklı koyulu olur. Birkaç renk sırın bir arada kullanıldığı keramiklerde sırın akarak birbirine karıştığı sık sık görülür. Bu akmayı önlemek için özellikle 15.-16.yüzyıl Osmanlı çinilerinde desenin sınırları, fırında ısındığı zaman kabaran bir madde ile çizilmiş, böylece ayrılan bölümlerdeki sırın birbirine karışması önlenmiştir. Bu şekilde hazırlanan çiniler **renkli sır** ya da daha doğru bir deyimle **çok renkli sırlı** diye adlandırılır. Bu teknikte ön planda gelen renkler firuze mavisi, sarı, açık yeşil, lacivert ve beyazdır. Desen ise kalınca olan konturların gereği, biraz kaba, irice motiflerden oluşur.

Sıraltı tekniklerinde ise sır genellikle renksiz ve saydamdır. Bazı dönem ve bölgelerde renkli sırlar da kullanılmıştır. Ancak kural, sırın saydamlığıdır. Böylece, sırın altındaki desenler kapanmamış olur. Bu tekniklerde çini veya keramik eser özel boyalarla renklendirildikten sonra sıralanır ve fırınlanır. Böylece renkler sabitleşmiş olur. Çini ve keramikte kullanılan renklerin bazıları sır altında daha başarılı sonuç verdiği için bunların belli bir renk dizisi vardır. Lacivert, firuze mavisi, koyu yeşil gibi renklerin yanı sıra Türk çini sanatının en başarılı renklerinden olan kırmızı da bir süre bu çeşit eserlerin adeta simgesi olmuştur. Özellikle Selçuklu

scanfan

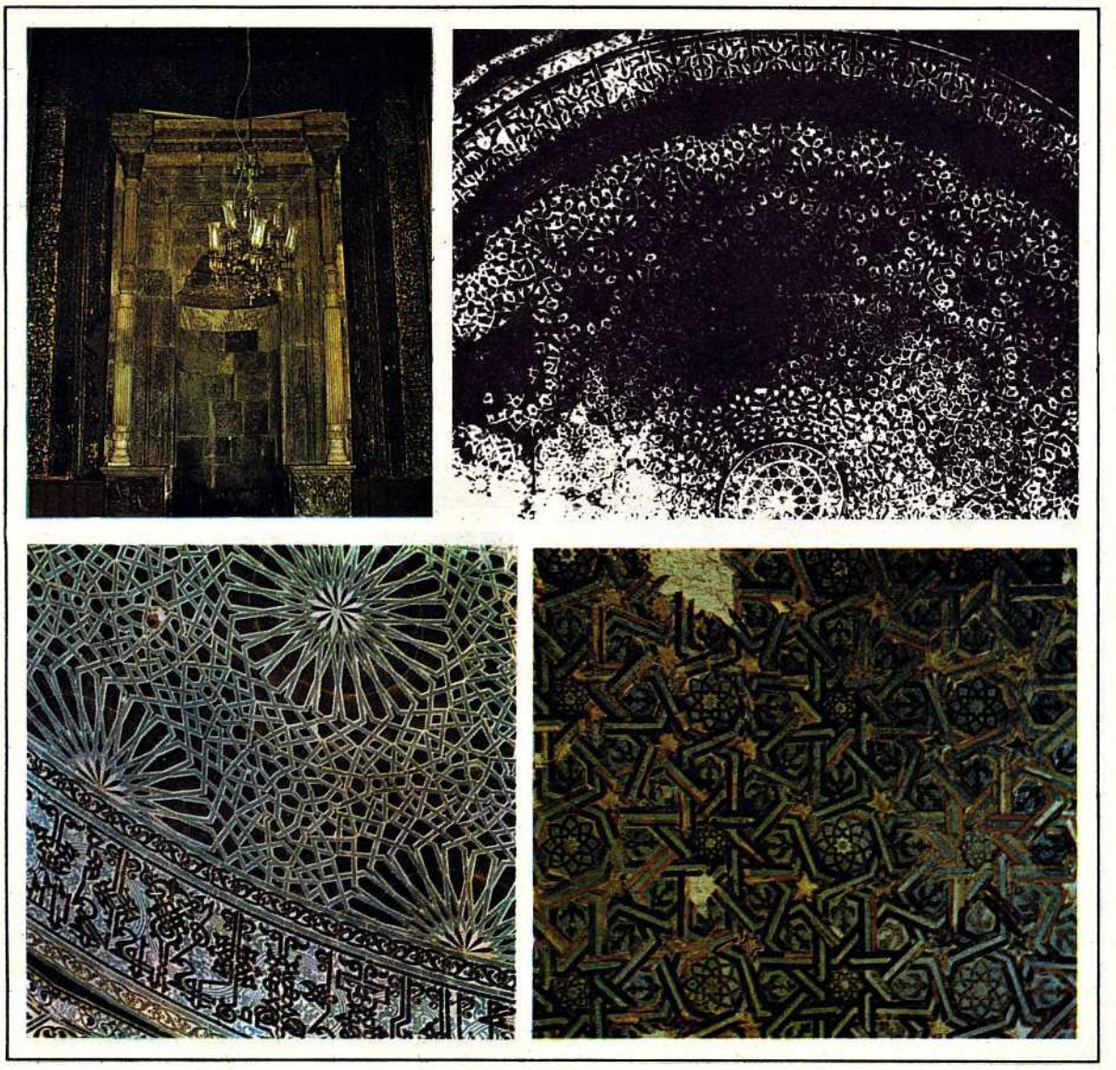
çinilerinde karşılaştığımız bir teknikte ise sıraltı ve sırüstü renkleri birlikte kullanılarak renk dizisi zenginleştirilmiştir.
Bir başka yöntem ise sırın üzerine, içinde metal oksitleri bulunan boyalar sürerek fırınlamaktır. Böylece elde edilen madeni pırıltılı çini ve keramiklere **perdahlı** denilir.
Çinide, özellikle Selçuklular tarafından pek çok kullanılan bir teknik ise **mozayik** tekniğidir. Burada tek renkle sırlanmış çini parçacıkları, desenin gerektirdiği formlarda hazırlandıktan sonra sıva üzerine bir çeşit mozayik meydana getirecek şekilde dizilmiş ve böylece çok zengin mimari bezemeler elde edilmiştir. Çini parçacıklarına ya pişirilmeden önce özel formlar verilmiş veya bunlar, levha halinde fırınlandıktan sonra kesilmiştir. Zor bir teknik olmasına karşılık, her renkteki sır kendisi için en uygun olan koşullarda fırınlandığı için çok başarılı renkler elde edilmiştir.

B. Anadolu Türk Çini Sanatının Devirlere Göre Özellikleri ve Örnekleri

1. Selçuklu ve Beylikler Dönemi

Selçuklular, İran'da Büyük Selçuklu devrinden başlayarak çini sanatını geliştirmişlerdir. Anadolu'da ise bu gelişme son şeklini almıştır. Anadolu'da **minai** tekniğinde çinilerin bugüne kadar bulunduğu tek yer Konya'da 1160 tarihli Alaeddin Köşkü'dür. Bu çiniler, insan figürlerinin kullanılmış olması bakımından da önemli örneklerdir. Perdahlı çinilerin en güzel örneklerini ise Antalya yakınında Aspendos Tiyatrosu'nun Alaeddin Keykubad zamanında saray olarak kullanılan köşk bölümünde buluyoruz. Burada başta kuşlar olmak üzere çeşitli hayvan figürleri çiniye işlenmiştir.
Anadolu Selçukluları'nın levha halindeki çinileri arasında en çok rastlanan, en yaygın grup firuze saydam sırın altından siyah desenin görüldüğü sıraltı tekniğindeki örneklerdir. Bunların örneklerine çeşitli yerlerde, bu arada Beyşehir yakınındaki Kubadabad Sarayı'nda bolca rastlanmıştır. Kubadabad çinilerinde perdah tekniği de hayli çok görülür.
Selçuklu levha çinilerinin ortak bir yanı, daha sonraları görülen, alışılan kare veya altıgen levhalar yerine sekizgen levhalar ile haçvari levhaların birlikte kullanıldığı düzendir. Çinilerin desen ve teknik özellikleri ise yer yer farklılıklar gösterir. Bu grubun en ilginç örnekleri Kubadabad Sarayı'nda yapılan kazılarda bulunmuştur. Genellikle haçvari olan levhalarda firuze sıraltına siyah dekor, sekizgenlerde ise renksiz sıraltına dekor veya perdah teknikleri kullanılmıştır. Sekizgen levhaların pek çoğunda o günün kılık, oturuş ve benzeri özelliklerini bize aksettirmeleri bakımından çok önemli olan insan figürleri yer almıştır. Kuşlar, esatiri hayvanlar ve diğer figürler, ince kıvrık dal bezemeleri arasına yerleştirilmiştir. Çok stilize olan bu figürlerin yanı sıra yine sekizgen levhalarda geometrik ve bitkisel bezeme de bulunur. Haçvari çiniler ise bu kadar çeşitlilik göstermezler. Seri imalat halinde rumi ve çok stilize çiçeklerle bezenmişlerdir.
Saray ve köşklerde figürlü levha çinilerin kullanılmasına karşılık cami, medrese ve türbe gibi yapılarda Anadolu Selçukluları mozayik çiniyi tercih etmişlerdir. Bu yapıtlarda tonoz ve kubbenin kavisli yüzeylerini kaplamakta mozayik çininin küçük parçalardan meydana gelişi kolaylık sağlıyordu. Ayrıca, ibadet ve dini eğitim için kullanılan binalarda figürlü bezemenin bulunmayışı da bu tekniği uygulamayı adeta teşvik eder. Mozayik çinilerde gayet net renkler yapıların biraz loş olan mekânlarını canlandırıcı niteliktedir. Firuze mavisi, lacivert, mor, beyaz renklerin yanı sıra yer yer

scanfan



Sol üst: Konya Alaeddin Camii mihrabı. Mozayik çinili mihrabın üst bölümleri orjinaldir. Alt kısımları ise boya ile tamamlanmıştır. Sol alt:Konya, Karatay Medresesi. Kubbe içi çinileri yıldızlı çok girift geometrik bezemeli orta bölümü örgülü kûfi yazılardan bir kuşak çevrelemektedir. Yazıların zemininde ise spiral şeklinde kıvrık dal bezemeleri yer alır. Sağ üst: Beyşehir, Eşrefoğlu Türbesi kubbesinden çiniler. Sağ alt: Sivas, Gökmedrese eyvan tonozu çinilerinden bir ayrıntı. Yan sayfa sol üst: İstanbul, Topkapı Sarayı. Harem'den bir duvar resmi. Sol alt: Konya Alaeddin Köşkü (Kılıç Arslan Sarayı) çinisi. Atlı avcı figürü bir doğan kuşunu tutmaktadır. Sağ üst: Kubadabad Sarayı'ndan bir çini. Sağ alt: Malatya Ulu Camii. Mozayik çinilerden ayrıntı.

sırlı veya sırlı tuğlanın kırmızılığından da yararlanılmıştır.

Anadolu Selçukluları'nın mozayik çinilerinden günümüze hayli çok örnek gelmiştir. Bunların bazıları yapıların şurasında burasında kalmış parçalar halindedir. Yapının tamanının çiniyle süslendiği hallerde ise dış süslemeden çok iç süslemede çininin kullanıldığını, kubbe içlerinin,tonozların, duvarların büyük kısmının çiniyle süslendiğini, mihrapların da büyük kısmının çinili olduğunu görüyoruz. Anadolu'daki çinili eserlerin en erkenlerinden biri olması bakımından Divriği'deki 1180/81 tarihli Mengücüklü eseri Kale Camii önem taşır. Burada kapı kemerinin köşeliklerinde çini kullanılmıştır. Kayseri'deki Kölük Camii'nin çok onarımlı mihrabı ise 13.yüzyıl başlarından kalma en eski bir Selçuklu örneğidir. Kesin tarihi bilinmemekle birlikte 1210'da onarıldığı bir onarım yazıtıyla belirtilmiştir. Geometrik bezemeler arasındaki küçük rumilerle geniş bordürü, çok dekoratif örgülü kûfi yazılı aynalık kısmı ile dikkati çekecek kadar gelişmiş bir örnektir.

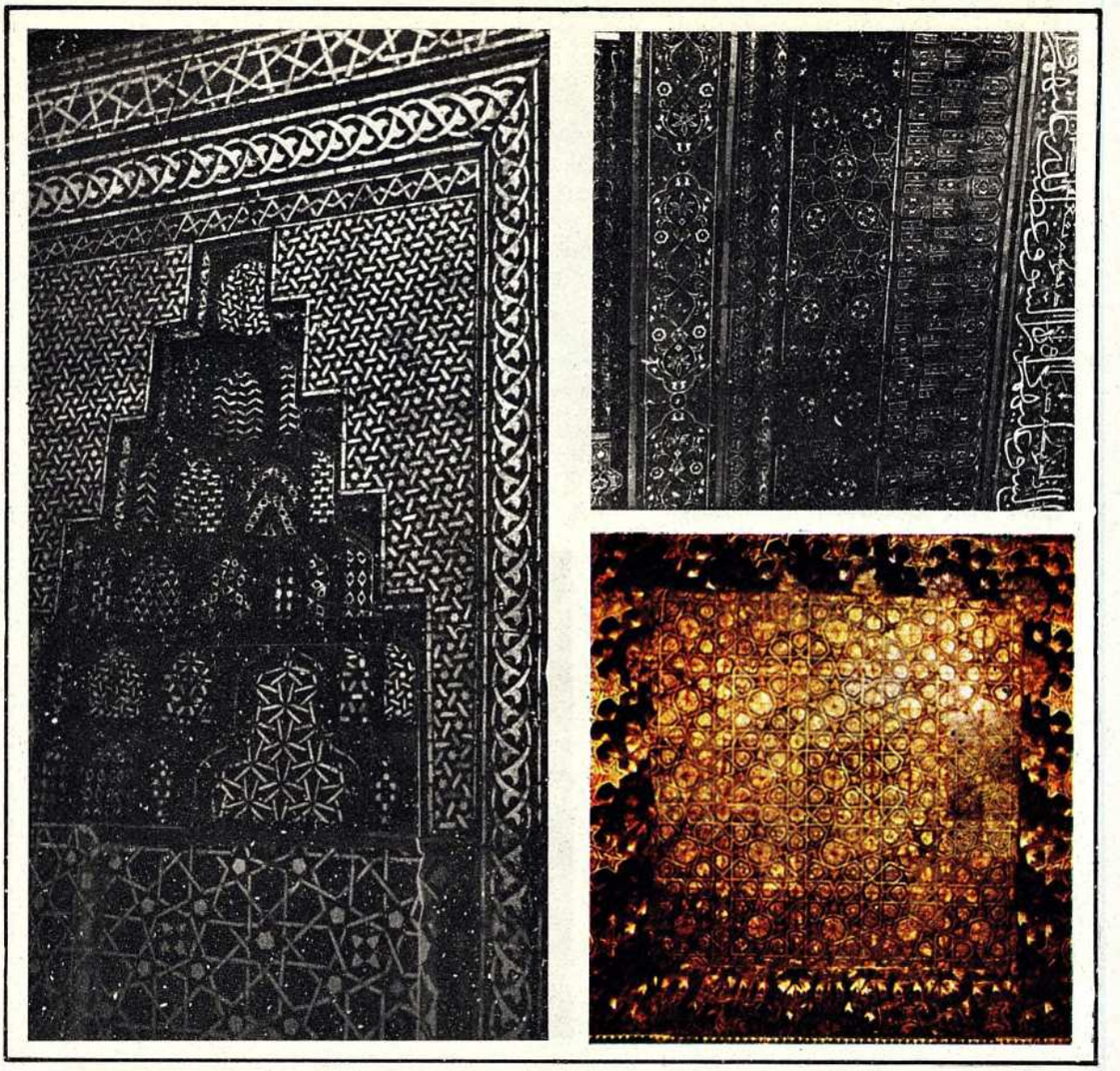
Sivas'da 1.İzzeddin Keykâvus'un 1217 tarihinde yaptırdığı Şifahane ve Türbe, mozayik çininin tuğla ile birlikte kullanıldığı en zengin örneklerden biridir. Ayrıca, çini ustasının yazıtının bulunması da ilginçtir. Türbe cephesindeki alınlıklardan birinde **"Amel-i Ahmed bin bizl ül-Merendî"** olarak sanatçının adı çiniye işlenmiştir. Türbenin kubbe kasnağındaki on alınlıkta çini ve tuğlanın birlikte kullanıldığı geometrik bezemeler yer alır. Ayrıca türbenin şifahaneye açılan cephesindeki alınlıklar ve duvar yüzeyi de yine aynı tarzda bezenmiştir. İzzeddin Keykâvus'un lahdi ve diğer bir lahit de çinidendir. Burada geometrik bezeme sıraltı tekniğindedir.

Konya'da çinili eser sayısı hayli çoktur. Bunlar arasında Alaeddin Camii'nin mihrabı ve kubbeye geçiş bölgesindeki çiniler, Sırçalı Medrese (1242 /43) çinileri, Sahip Ata Camii ve Külliyesi'ndeki çiniler, Karatay Medresesi kubbesinin bezemesi dikkati çeken örneklerdir. Alaeddin Camii'nin tarihi tartışma konusu olmakla birlikte H.617/M. 1220 tarihli bir usta yazıtı çinilerin tarihini belirtir.Bu yazıt çiniden olup Kerim-üd-din Erdişah tarafından yapıldığını ifade eder. Böylece yazıtında tarih ve usta adının belirtildiği ender eserlerden biri olmakla Alaeddin Camii çinileri önem kazanır. Geometrik bezemenin yanı sıra rumiler ve çok dekoratif yazılar mihrap ve kubbeye geçiş kısımlarını süsler. Çok onarımlı olmasına karşın, Selçuklu çini sanatının seçkin eserlerindendir. Yine Konya'da adını zengin çini süslemesinden alan Sırçalı Medrese'nin eyvanı sırlı tuğla ve çinilerin çeşitliliğiyle dikkate değer bir eserdir. Eyvanın arka duvarında çok girift bir geometrik bezeme ana yüzeyi kaplar. Çevresinde ise rumi ve palmetli bordürlerin yanı sıra Selçuklu sülüsü ile bir ayet bulunur. Yazının zemini spiral dallar üzerinde palmet ve rumilerle doldurulmuştur. Bütün bezemede lacivert ve firuze renkler hâkimdir. Karatay Medresesi'nin Emir Celaleddin Karatay tarafından 1251 tarihinde yaptırılan çinileri özellikle bütün kubbeyi kaplayan geometrik süslemesi bakımından önemlidir.Bunun yanı sıra çeşitli yerlerde lotus, palmet ve rumili bordürler ve yazı frizleri ile devrinin en zengin çinili eserlerindendir. Burada da firuze rengin en güzelini patlıcan moru ve lacivertle birlikte buluyoruz.

Konya'daki önemli bir çinili eser ise Sahip Ata Külliyesi'dir. Burada cephede de çini kullanılmıştır. Tuğla minarelerde firuze renkli çinilerle cephe renklendirilmiştir. Caminin orijinal hüviyetini kaybetmesine karşılık, 1258 tarihinde Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından başlatılan yapının mihrabı günümüze gelmiştir. Bu mihrapta alışılmamış bazı

scanfan

Sol: Birgi, Ulu Camii mihrabı. Sağ üst: Bursa, Yeşil Cami mihrabı. Sağ alt: Bursa, Yeşil Cami Hünkâr mahfilinin çinili tavanı.



teknikler kullanılmıştır. Bitkisel motiflerin elde edilmesi için, lacivert sırlı çinilerin zeminlerindeki sır kazınmış, böylece sahte bir mozayik tekniği ortaya çıkmıştır. Külliyenin diğer yapıları olan hanikah ve türbede de zengin çini süslemesi vardır. Özellikle hanikah ile türbe arasındaki pencerenin çini şebekesi benzerine az rastlanan bir örnektir. Türbede ise kabartma yazılı çiniden yapılmış olan Sahip Ata'nın lahdi ile mozayik çini diğer lahitler de az rastlanan eserlerdendir. Sahip Ata Külliyesi'ndeki çinilerin daha önce sözünü ettiğimiz örneklerden ayrılan bir tarafı ise bitkisel bezemenin önem kazanmasıdır.

Sivas'ın çinileriyle tanınmış önemli bir yapısı olan Gök Medrese de adını çinilerinin renginden almıştır. Selçuklu veziri Sahip Ata'nın yaptırdığı bu eser 1271 tarihlidir. İki yan eyvanında beşik tonozlu örtünün iç yüzeyi sırlı tuğlalardan sekiz kollu yıldız ve sekizgenli geometrik bezemelidir. Kesişen çizgilerin arasında beş kollu küçük yıldızlar meydana gelmiştir. Sekizgen ve sekiz kollu yıldızların içleri mozayik çini palmetlerle doldurulmuştur. Beş kollu küçük yıldızlarda ise kabarık firuze çiniler vardır. Geometrik düzeni meydana getiren sırlı tuğlalar da zemine göre kabarıktır. Böylece derinlik ve ışık gölge etkileri meydana getirilmiştir. Bu süslemeyi çevreleyen bordür, tonozun tepesinde bir yuvarlak madalyon oluşturur. Eyvanın arka duvarında ise sekizli yıldızlar ve gamalı haçlardan zengin bir geometrik süsleme yine mozayik çinilerle meydana getirilmiştir. Çerçeve kısımlarında lotus ve palmetli ilginç bordürler vardır.

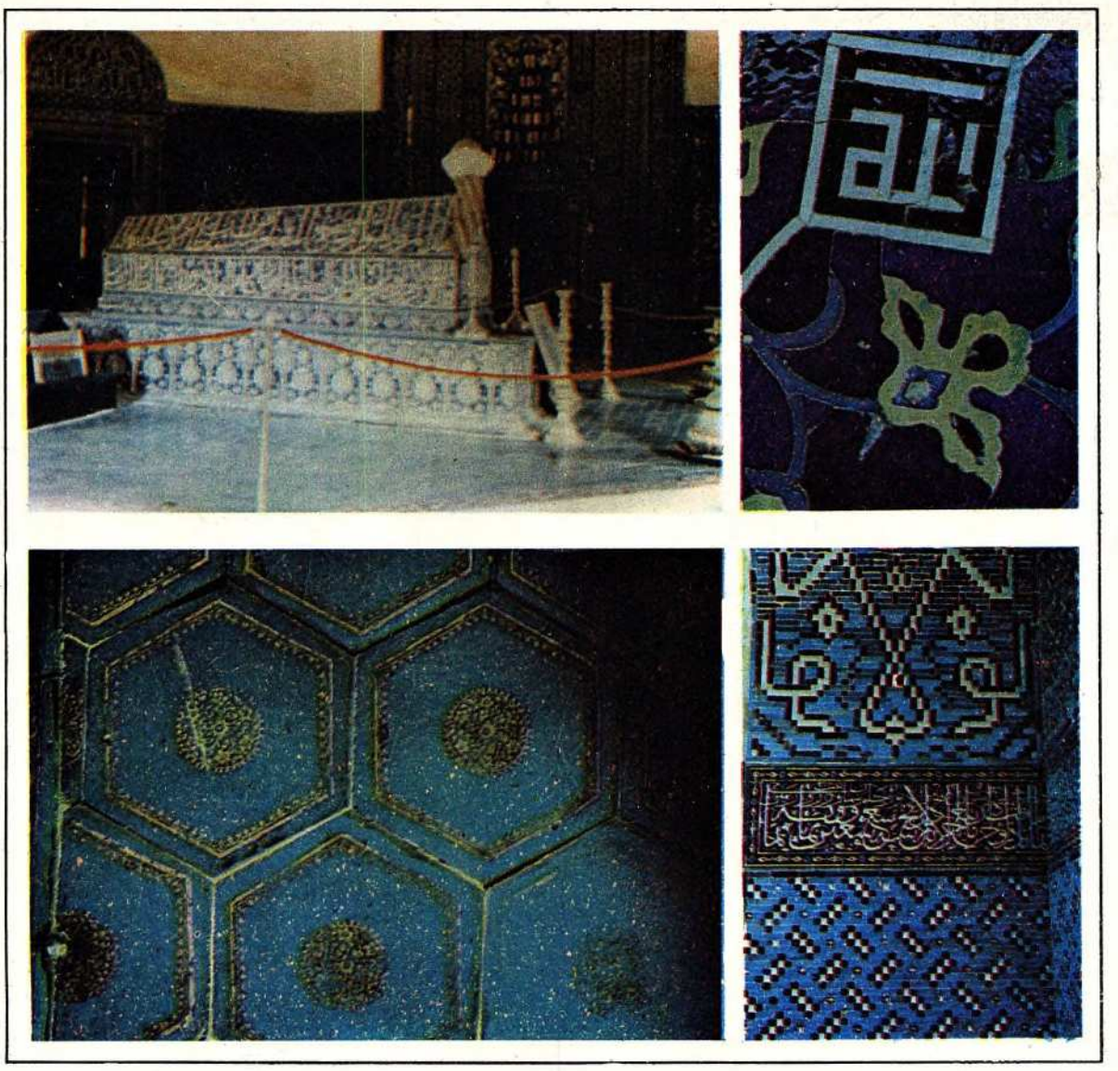
Selçuklu çini sanatının çok değişik bir örneği ise 13.yüzyıl sonlarına ait Ankara'da Aslanhane Camii'nin mihrabıdır. Burada mozayik çinilerle kabartma alçı süsleme birlikte kullanılmıştır. Mihrap nişinin dolgusu mozayik çinidir. Mihrap nişi dışında kalan kısımlarda ise stuko ile çini birlikte kullanılmıştır. Bitkisel dekorun hâkimiyeti dikkati çeker.

Anadolu'nun Selçuklu mescit, cami ve medreselerindeki mihrapların büyük kısmında mozayik çini adeta standart süsleme şekli olmuştur. Bu gelenek Anadolu'daki Beylikler devrinde de devam etmiştir. Anadolu Beylikleri'nin ilk veya Selçuklular'ın son eseri sayılabilecek bir örnek, Beyşehir'deki 1297-99 tarihli Eşrefoğlu Camii'dir. Burada mihrabın yanı sıra mihrap önündeki kubbenin içi, sivri kemerli iç kapı ve caminin bitişiğindeki 1301 tarihli türbenin kubbesi de mozayik çinilidir. Buradaki çinilerde Selçuklular'ın çok geliştirdikleri bu sanatın teknik ve desen özelliklerinin kalitelerinden bir şey kaybetmeden devam ettiğini görüyoruz. Mihrabın niş kısmındaki geometrik çini bezeme,Konya'daki Karatay Medresesi kubbesindekilerle yarışabilecek zenginliktedir. Aynı şeyi türbenin kubbesi için de söylemek mümkündür.

Beylikler dönemi çinilerinin başarılı örneklerinden biri de Birgi Ulu Camii'nin 1312-13 tarihli mihrabıdır. Burada geometrik süslemenin hâkim oluşu ile Selçuklular'ın son devirlerindeki bitkisel süslemeyi tercih eden desen anlayışı arasında bir değişme dikkatimizi çekmektedir. Aydın-oğulları Beyliği'nin bu eserinin yanı sıra Karaman-oğulları'ndan kalma ve Selçuklu geleneğini daha yakından izleyen oldukça çok sayıda eser günümüze gelmiştir. Konya'da Hasbey Darülhüffazının Hacı Hasbey oğlu Mehmed Bey tarafından 1421 yılında yaptırılan mihrabı, Selçuklu mihraplarından pek de ayrılmamaktadır. Mozayik çinilerin firuze ve mor renkleriyle palmetli ve geometrik bezemelere sahip olduğu anlaşılan mihrap günümüze oldukça harap halde gelmiştir.

Konya'nın Kâzım Karabekir Bucağı (Eski adı Gaferyad Köyü) Ulu Camii yazıtsız bir eser olmakla birlikte bir Karamanlı eseri olarak kabul edilmektedir. Bu yapıda da

scanfan



Sol üst: Bursa, Yeşil Türbe Sultan Çelebi Mehmed'in lahdi. Sol alt: Bursa, Yeşil Cami . Altın yaldız bezemeli altıgen çiniler. Sağ üst ve alt: İstanbul, Çinili Köşk cephesinden iki ayrıntı. Osmanlı sanatında mozayik çininin son kullanıldığı yerlerden biridir.

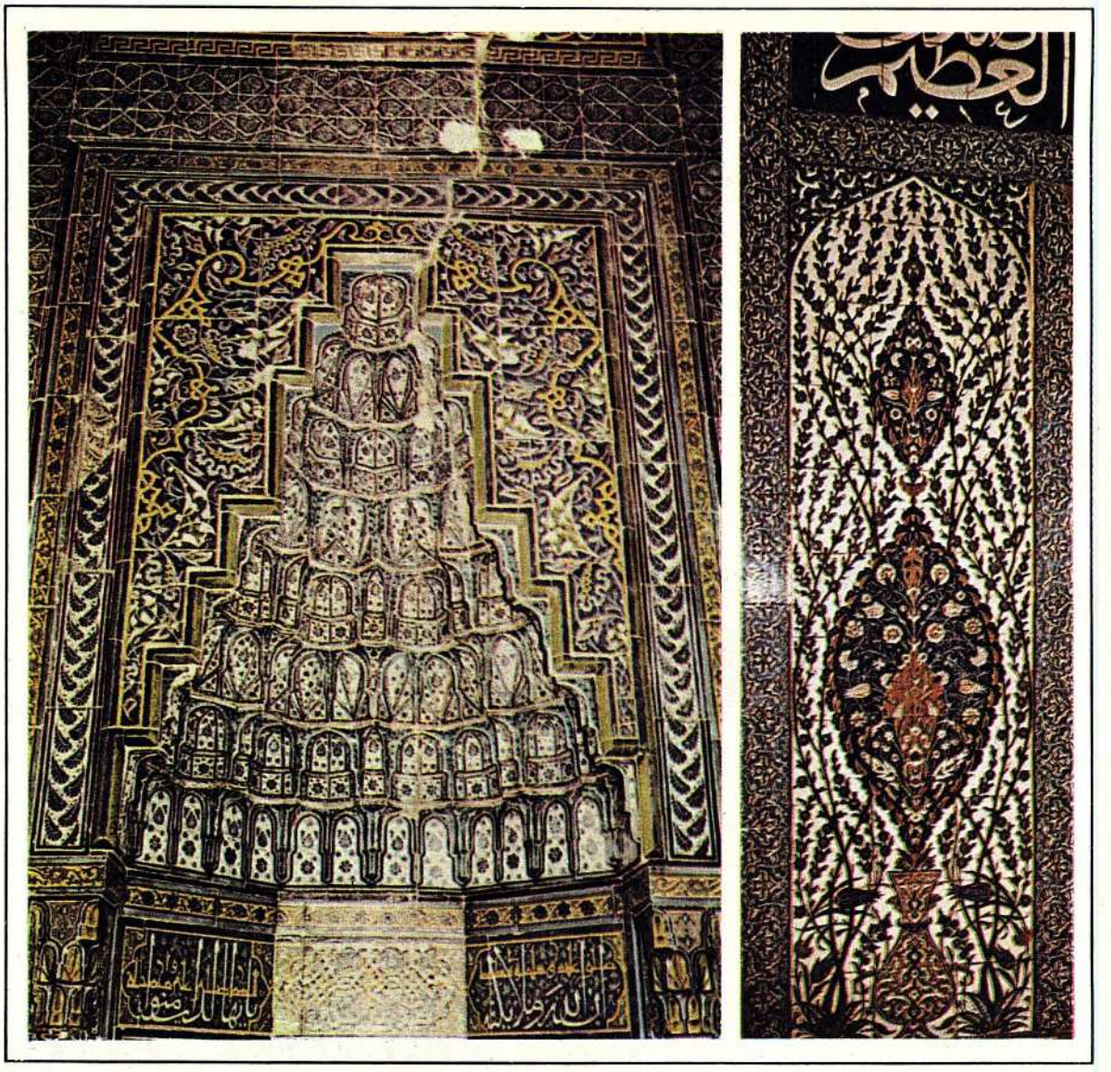
Selçuklu çini sanatının devamına işaret eden bir mozayik çini mihrap vardır. Ancak, geometrik bezemenin hâkim olduğu esas mihrabın çevresinde badana tabakası altında kalmış alçı bezemeler yer almaktadır. Bu alçı bordürün içine yer yer altıgen çiniler yerleştirilmiştir. Bu çinilerin kuş figürleri ile süslü olmaları dikkati çeker. Firuze sır altına siyah dekorlu olup, mihrap çevresine geç bir tarihe yerleştirilmiş olabilecekleri kabul edilebilir.

2. Osmanlı Dönemi

Çağdaşı olan Anadolu Beylikleri'nin 14.yüzyıl sonlarına hatta 15.yüzyıl içlerine kadar Selçuklu çini geleneğini sürdürmelerine karşılık Osmanlılar'ın bu teknik ve üslup özelliklerinden kısa sürede ayrılarak yenilikler aradıklarını görüyoruz.
Selçuklular'ın pek sevdiği mozayik çini tekniği Osmanlılar tarafından pek az kullanılmıştır. Bursa'da Yeşil Cami ve Türbesinin bazı çinileri ile İstanbul'da Çinili Köşk'ün çinileri bu tekniğin Türk sanatındaki son örnekleri arasındadır. Osmanlı çinilerinde başlangıçtan 16.yüzyılın ortasına kadar pek çok eserde renkli sır tekniğinde çiniler tercih edilmiştir.
15.yüzyıl Osmanlı çinilerinin en zengin koleksiyonunu Bursa'daki Yeşil Cami ve Türbesinde buluyoruz. Çelebi Sultan Mehmed'in yaptırdığı külliye, Osmanlılar'ın ilk önemli çinili eseri sayılabilir. Külliyenin süslemesini yöneten Nakkaş Ali bin İlyas Ali bir yazıt ile tanıdığımız ender Osmanlı ustalarındandır. Yapının çinilerini yapan sanatçılardan Mehmed Mecnun'un da çini üzerinde adı belirtilmiştir. 1424 yılında tamamlanan külliyede Osmanlı sanatının en tanınmış iki çini mihrabını buluyoruz. Gerek camide, gerekse türbede mihrapların yanı sıra duvarların alt bölümleri, pencere alınlıkları ve camideki hünkâr mahfilinin tavan dahil hemen hemen bütün yüzeyleri renkli sır tekniğinde çinilerle kaplıdır. Bu çinilerin birçoğunun kabartma veya bulundukları yerin formuna uydurulmuş formlarda oluşu önemli özelliklerindendir. Geometrik düzenin bulunduğu geniş bordür veya yüzeylerde bile zemin bitkisel motifler ve rumilerle doldurulmuştur. Nesih ya da sülüs yazılarla kûfî yazının birlikte kullanıldığı frizler de oldukça büyük yer tutarlar. Duvar yüzeylerini kaplayan tek renkli altıgen çinilerde ise altınla yapılmış sırüstü bezemeye rastlıyoruz. Renk dizisi bu dönemin çinileri için karakteristik olan firuze, lacivert, sarı, beyazdan ibarettir. Renkli sırlı çok renkli bölümlerde yer yer altınla karşılaşıyoruz. Soluk bir yeşil de az olmakla birlikte görülür. Loş yerlerde ise mozayik tekniğinin tercih edildiği bölümler vardır. Bunlar arasında pencere soffitlerini sayabiliriz. Yeşil Türbe mihrabının önemli bir özelliği ise niş kısmındaki vazodan çıkan çiçekler arasında daha sonraki örneklere geçiş oluşturan formlara rastlayışımızdır.
Erken devir Osmanlı çinilerini zengin bir biçimde gördüğümüz yapılardan biri de Edirne'de Muradiye Camii'dir. Burada da çok zengin bir çini mihrabın yanı sıra mihrap önü bölümünün duvarlarında dikkate değer altıgen çiniler vardır. Mihrap çinileri özellikleri bakımından Yeşil Külliyesi'ndekilere benzemekle birlikte mavi-beyaz bölümlerin bulunmasıyla onlardan ayrılır. Mavi-beyaz çinilerin en güzel örneklerini ise 15.yüzyılın ilk yarısında bu yapıda buluyoruz. Altıgen çinilerin firuze üçgenlerle birlikte duvarların alt bölümünü kapladığı mihrap önü bölümünde serbest elle yapılmış bir çalışmanın ürünlerini buluyoruz. Hemen hemen her çininin diğerinden az da olsa farklı olduğu dikkati çekmektedir. Bitkisel süsleme çoğunlukta ise de, geometrik desenlere de yer verilmiştir.
Yine bu yıllara ait bir yapıda, Edirne'deki Üç Şerefeli

scanfan

Sol: Edirne, Muradiye Camii mihrabından ayrıntı. Sağ: İstanbul, Atik Valide Camii (Üsküdar). Mihrabın yanındaki çini panolardan. Vazodan çıkan çiçekler, zeminde bahar açmış meyve ağacı ile 16. yüzyıl ikinci yarısının karakteristik örneklerindendir.



Cami'nin iki pencere alınlığındaki çinilerde ise mavi-beyaz yanında patlıcan moru da kullanılmış, böylece daha sonraki sıraltı tekniğindeki çok renkli çinilere yöneliş başlamıştır.

16.yüzyılın ilk yarısına ait renkli sır tekniğindeki en önemli örnekleri ise İstanbul'da Sultan Selim Camii'nin pencere alınlıklarında, aynı külliyedeki Sultan Selim Türbesi ile Şehzadeler Türbesi cephesinde, Şehzade Mehmed Türbesi'nin içinde, Topkapı Sarayı Arz Odası cephesinde ve Bozüyük'deki Kasım Paşa Camii'nde buluyoruz. Bu çinilerin ortak özellikleri çok stilize hatai grubu çiçekler, palmet ve rumilerin desene hâkim oluşu ve açık sarı, açık yeşil, firuze, lacivert ve beyazdan ibaret renk dizisidir. Çiçek ve rumi sapları tekniğin gereği daima çift çizgi içine alındığından desende bu tekniğe özgü bir kalınlık, bir irilik dikkatimizi çeker. Genellikle kare çinilerden oluşan büyükçe panolar halinde olmalarına karşılık, Şehzedaler Türbesi cephesinde taş içine yerleştirilmiş altıgen çiniler farklı bir görünümdedir.

16.yüzyıl ortasından itibaren renkli sır tekniği tamamen terk edilerek sır altı tekniği ile Türk çini sanatının en başarılı bir dönemine geçilmiştir. Bu grup çinilerin desen özellikleri, lâle, sümbül, gül gibi çiçeklerle bahar açmış ağaçlar gibi motiflerin çok naturalist şekilde işlenmesidir. Bu motifler Türk süsleme sanatının klasik motifleri olan rumi, hatai gibi motifler arasına katılmıştır. Renk özelliği ise lacivert, koyu yeşil ve firuzenin yanı sıra, sadece Osmanlı çinilerinde 50 yıl gibi kısa bir süre için görülen kabarık ve canlı mercan kırmızısının bulunmasıdır. Bu kırmızının yüzyılın sonunda birden ortadan kaybolması, buluşu yapan ustanın, sırrını kimseye öğretmeden ölmesine bağlanabilir.

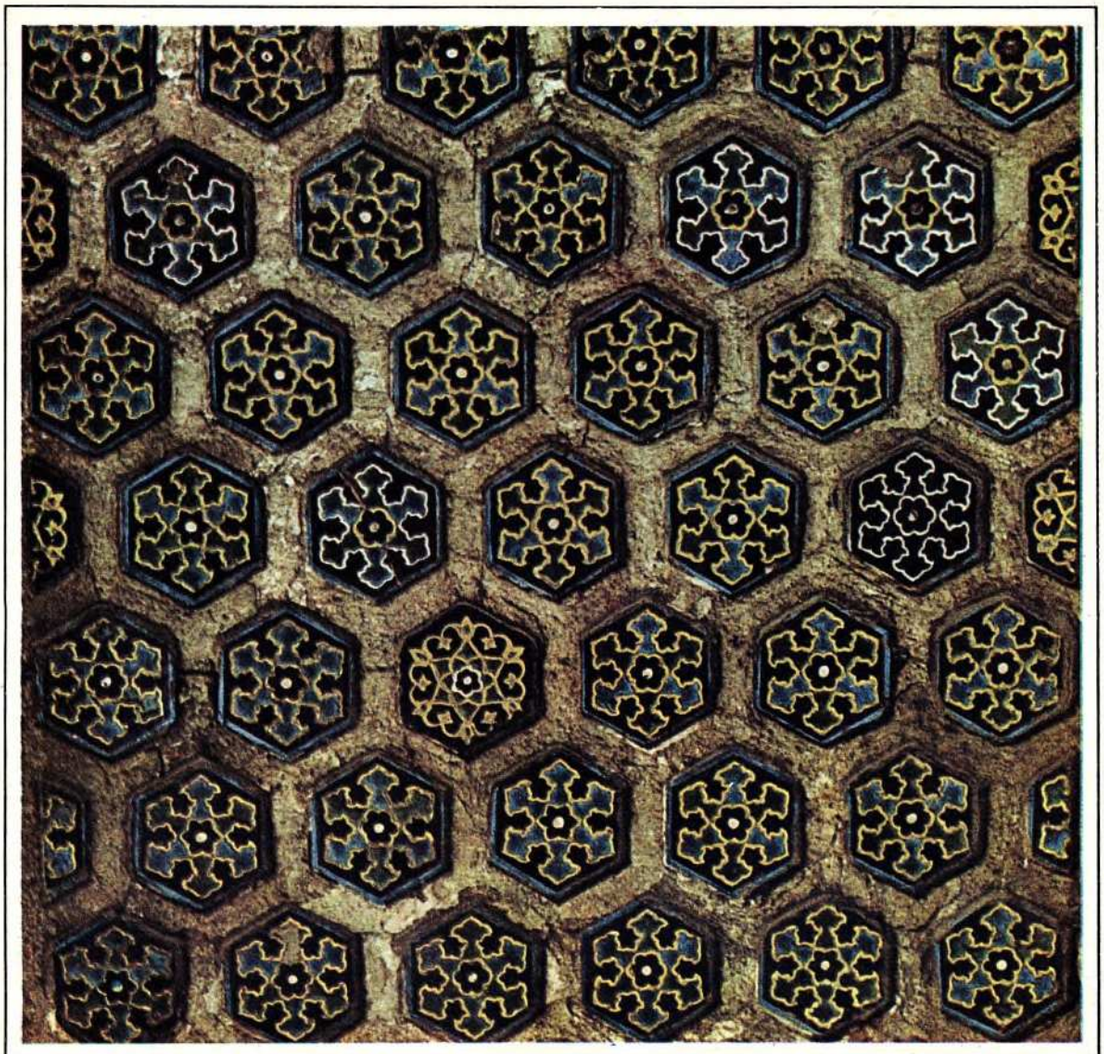
Sıraltı desenli bu grup çinilerin en erken örnekleri arasında İstanbul'daki Süleymaniye Camii'nin mihrabının yanlarında bulunan iki büyük yuvarlak madalyonu söyleyebiliriz. Bu madalyonlarda başlıca bezeme öğesi, ortada bir yıldız gibi örülen harfleriyle çok dekoratif bir yazıdır. Aynı Külliyenin bir parçasını oluşturan Hürrem Sultan Türbesi'nde ise bahar açmış ağaç motifini çinide ilk olarak görüyoruz. Gerek giriş cephesinde, gerekse içeride, özellikle kemer köşeliklerinde, kapladıkları alanın formuna uygun kompozisyonlar halindedirler.

Yine İstanbul'da Rüstem Paşa Camii ise çinilerinin zenginliği ve bütün yapının içini kaplayan ve son cemaat yeri duvarını süsleyen sayısal çokluğunun yanı sıra , lâle motifinin sık sık ve pek çeşitli formlarda kullanılışı ile tanınmıştır. Bu yapıda, pano halinde çiniler ve kumaş deseni gibi tekrarlanan örnekler bir arada kullanılmıştır.

Üsküdar'daki Eski Valide Camii'nin mihrap çevresindeki vazodan çıkan çiçek kompozisyonları, Topkapı'daki Takkeci İbrahim Efendi Camii'ndeki üzüm ve asma kompozisyonları da tanınmış örnekler arasındadır. Edirne'deki Selimiye Camii ise başkente özgü gibi görülebilecek bu çinilerin İstanbul dışındaki zengin bir koleksiyonunu oluşturur. Topkapı Sarayı ise yalnız bu dönemin değil, bütün Osmanlı çinilerinin adeta müze gibi toplandığı bir yapıdır. 16.yüzyılın ikinci yarısı çinileri çok kalabalık bir grup oluştururlar. Bunların büyük kısmının İznik'de yapıldığı hakkında kaynaklar vardır. Yüzyılın sonuna doğru çiçek çeşitlerinin artmaya başladığını, renklerin ise aynı kalmakla birlikte kırmızının daha koyu olduğunu görüyoruz.

17.yüzyılın başında mercan kırmızısı çinilerden kaybolmaya başlamakla beraber kalite ve üslup özelliklerinin daha bir süre devam ettiğini görürüz. Büyük panolar halindeki kompozisyonlarda yine vazodan çıkan çiçekler, iri yapraklar, hatayiler ve rumiler gibi Osmanlı sanatının sevilen motifleri göze çarpar. İstanbul'da Yeni Cami Hünkâr Kasrı ve Sultan

scanfan



İstanbul, Şehzadeler Türbesi cephesinden çiniler. Desenleri aynı, fakat renkleri ayrıdır. 16. yüzyılın ilk yarısı.

AhmedCamii çinileri bu dönem için karakteristik örneklerdir. Topkapı Sarayı'ndaki Revan ve Bağdad Köşkü çinileri de bu dönemin güzel örneklerindendir. Kompozisyonların gittikçe daha serbest olmasına karşılık gerek sırlardaki mavileşme ve çatlamalar, gerekse renk dizisinin zayıflaması ile 17.yüzyılda çini sanatında özellikle teknik açısından bir gerileme görülür. Ancak, bitkisel bezemenin daha da naturalist olduğunu, klasikleşmiş çiçek motiflerine süsen, ağlayan gelin (fritillaria), zambak, nergis gibi yeni çiçeklerin katılması ve bunların doğadaki formlarına daha yakın işlenmesi ile yeni bir üslubun doğuşunu izlemek mümkün olmaktadır. Bu dönem çinilerinin toplu olarak görülebileceği bir yer Topkapı Sarayı'nın Harem kısmındaki çeşitli dairelerdir. Bu çinilerde çiçeklerin yanı sıra selvi de çok görülen bir motiftir. Çinilerimizde geç devirlerde oldukça sık görülen bir kompozisyon ise Kâbe tasvirleridir. Bunların örneklerini de çeşitli yerlerde, bu arada Topkapı Sarayı'nda, İstanbul'da Cezeri Mustafa Paşa Camii'nde görmek mümkündür.

17. yüzyılın sonlarına doğru çinideki renk dizisinin iyice zayıfladığını ve mavimsi tonlara adeta sıkışıp kaldığını izliyoruz. Bundan sonra, çini sanatımızı canlandırmak için bazı girişimler olmuştur. Bunlar arasında kendi çapında en başarılı ve önemlisi Tekfur Sarayı'nda 18. yüzyılda kurulan çini atölyesidir. Kendine özgü sarı bir renkle başka çinilerden ayrılabilecek olan bu atölyenin çinileri arasında başarısız örnekler bulunmakla birlikte, ilginç örnekler de vardır. Bunlar arasında İstanbul'da Mehmed Ağa Camii'nin son cemaat yerinde bulunan yazılı panoları söyleyebiliriz. Yazılar arasında yer alan ve 18.yüzyılın tipik gül ve lâle bezemelerinden olan rokoko tarzı çiçeklerle ilginç bir örnektir. 3.Ahmed Çeşmesi'nde ise çintemani motifli Tekfur Sarayı çinileri vardır.

Tekfur Sarayı atölyesi denemesinden sonra Osmanlı çini sanatı, daha önceleri de İznik ile birlikte önemli bir çini merkezi olan Kütahya'da devam ettirilmiştir. Bugüne kadar süren Kütahya çiniciliği de başarı düzeyi zaman zaman değişen eserler vermiştir.

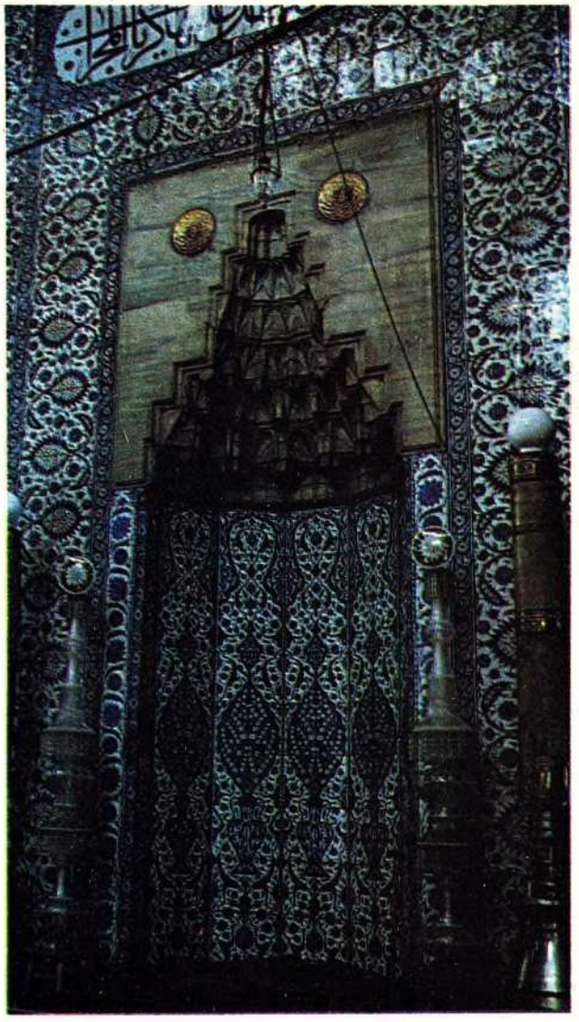
Başkente bağlı olarak çalışan bu atölyelerdeki gelişmenin dışında bir çiniciliği ise Diyarbakır çevresinde buluyoruz. Son yıllara kadar yeterli şekilde incelenmeyen bu bölgenin çinileri farklı bir teknik ve üslup olarak ayrı bir etüd konusu olabilirler.

C. Keramik Sanatı

Anadolu Selçukluları'ndan günümüze sayısız denilecek kadar çok çinili eser gelmiş olmasına karşılık, keramik sanatının gelişmesini izlemeye yetecek kadar çok sayıda örnek ortaya çıkarılamamıştır. Mevcut buluntulara bakılarak Anadolu Selçuklular'ının karakteristik keramiğinin firuze sır altına siyah bezemeli olduğunu söyleyebiliriz. Bunlarda oldukça serbest elle çizilmiş rumi, palmet, lotus geometrik süslemeler ve çok stilize bitki motifleri görülür. En çok rastlanan bu grup yanında, desenin henüz fırınlanmamış keramik kaba kazınmasıyla meydana getirilen **sgraffitto** denilen teknikteki keramikler de çoktur. Bunlar daha sonra en çoğu yeşil, sarı, kahverengi olmak üzere renkli sırla kaplanarak fırınlanıyor ve bazı örneklerde renklerin iki veya üçü bir arada kullanılıyordu. Anadolu Selçukluları'nın bu tür keramiğinde kuş ve hayvan figürleri de bitkisel ve geometrik süslemeyle birlikte görülür.

İran'da Büyük Selçuklular'ın Rey, Keşan ve Rakka gibi merkezlerinde yapılan **perdahlı** veya **minai** tekniğindeki keramiklere Anadolu Selçukluları'nda rastlanmaz. Oysa

scanfan

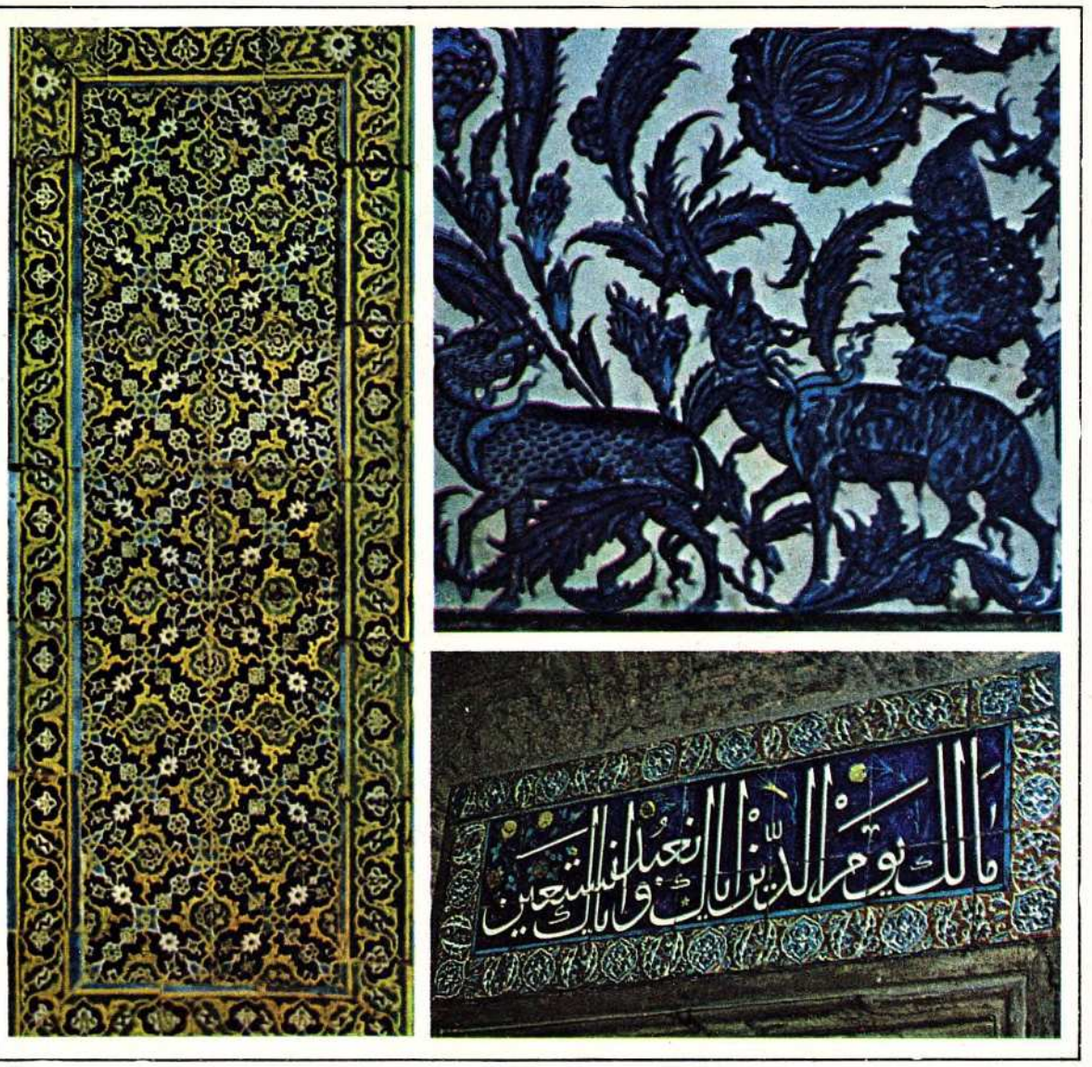


duvar çinilerinde her iki teknik de hayli çok uygulanmıştır.
Osmanlılar'ın 14. ve 15.yüzyıllarda yaptığı kırmızı hamurlu, beyaz astar üzerine lacivert ve morun hâkim olduğu, serbest bir bezeme çalışması gösteren sıraltı keramikleri bugün ilk Osmanlı keramikleri olarak adlandırıyoruz. Bu grup keramik ilk olarak Milet'de bulunduğundan, eski yayınlara **Milet işi** olarak geçmiştir. Ancak, kazılarda pek çok sayıda keramik kabın yanı sıra fırın malzemesi ve bozuk parçaların bulunması bunların İznik'te yapıldıklarını kesinlikle ortaya koymuştur. Osmanlı Beyliği'nin bu ilk keramiklerinin benzerlerinin Batı Anadolu'nun diğer beyliklerinde de yapıldığı anlaşılıyor. Ancak, en toplu şekilde bulundukları yer, Osmanlılar'ın ilk keramik merkezi olan İznik'tir. Genellikle bulunan parçalar az ya da çok çukur tabaklar ve kâselerdir. Vazo veya sürahilere pek rastlanmaz. Genellikle orta kısımda bitkisel dekor, yıldızı andıran motifler veya geometrik bezeme bulunmakla birlikte hayvan figürleri de işlenmiştir. Kenar kısımlarında ise radyal bir bezeme tercih edilmiştir. Bütün süslemede serbest elle yapılmış ustaca bir fırça çalışması dikkati çeker.
Erken Osmanlı keramikleri arasında ilginç bir grup ise **slip** tekniği olarak adlandırılan ve koyuca bir astarla dekorlanan keramiklerdir. Bunlardan bir kısmı sonradan sırlanmış, bazıları ise sırsız olarak bırakılmıştır.
15.yüzyılda ortaya çıkan beyaz hamurlu mavi-beyaz keramikler, rumi, hatai, lotus ve palmet gibi klasik Türk süslemesinin karakteristik motifleriyle bezenmiştir. Bunlarda işçilik daha ince, desenler daha zarif, renkler ve sırlar daha parlaktır. İlk kez Haliç'te bulundukları için yanlış olarak **Haliç işi** diye adlandırılan keramikler de bu mavi-beyaz grubun oldukça geç örnekleridir. Bunlar da diğerleri gibi İznik'de yapılmışlardır. İnce spiral dallar üzerinde küçük çiçeklerden oluşan bezemeleri bu grubun 16.yüzyıl örnekleri için karakteristiktir.
16.yüzyıl ortalarından itibaren yine İznik'de yapılan fakat yanlış olarak **Şam işi** diye adlandırılan keramikleri görüyoruz. 16.yüzyıl çinilerinin naturalist çiçek motifleri, daha mat ve soluk renklerle bu keramiklere işlenmiştir. Lâle, gül, sümbül gibi çiçeklerin zeminin büyük kısmını doldurduğu bu iri desenli keramiklerde soluk bir mor renk ve zeytin yeşili karakteristik renklerdir.
16.yüzyılın ikinci yarısında yine yanlış bir adla **Rodos işi** diye tanınan bir grup İznik keramiği ortaya çıkar. Bunlar siyah kontur içinde lacivert, koyu yeşil, firuze, beyaz ve mercan kırmızısı sıraltı süslemeleriyle aynı çağın çinilerine paralel bir renk ve desen özelliğine sahiptirler. Naturalist çiçek bezemeleri bu keramiklerin başlıca özellikleridir.
17.yüzyılda İznik, çini ve keramik merkezi olarak önemini kaybetmeye yüz tutmuş, yerini gittikçe Kütahya'ya bırakmıştır. Mavi, kırmızı, sarı, mor ve yeşil renklerde, ilk devirlerin serbest süsleme anlayışı ile başlayan **Kütahya işleri**, 19.yüzyılda Şam işi keramiklerin taklitleri halinde devam etmiştir.
18.yüzyıldan başlayarak bölgesel özellikleri göstererek gelişen bir keramik grubu ise **Çanakkale işleri**'dir. Kırmızı hamurlu ve sıraltı tekniğindeki bu keramiklerin bezemesi oldukça kaba çizgilerle ve serbest elle çizilmiştir. 19.yüzyıl örneklerinde görülen yelkenli gemi veya mimari motifler bu grup keramik için karakteristiktir.

D) Porselen

Pişmiştoprak grubu eserler arasında Türk sanatına en geç gireni porselendir. 19.yüzyıl ortalarında Haliç'de porselen

scanfan



Sağ üst: Topkapı Sarayı'ndan mavi-beyaz çini pano. İri yapraklar arasında geyikler ve kuşlarla 17. yüzyıl başının ilginç bir örneği. Sağ alt: İstanbul, Mehmed Ağa Camii. Son cemaat yerindeki bu çini pano cami ile çağdaş değildir. 18. yüzyılda Tekfur Sarayı Atölyesi'nde yapılmıştır. Rokoko üsluptaki çiçekler yazının arasına serpiştirilmiştir. Sol: İstanbul, Topkapı Sarayı. Arz odası cephesinden renkli sır tekniğinde çini pano. 16. yüzyılın ilk yarısı. Yan sayfa sol: İstanbul, Rüstem Paşa Camii'nin çinili mihrabı. 16. yüzyılın ikinci yarısına ait çinilerin çeşitli tiplerini bu mihrapta bulabiliriz. Bahar açmış ağaçlar, lâleli bordürler ve sonsuz desenler. Sağ: Yeni Cami Hünkâr Kasrı'ndan selvili çini pano. 17. yüzyılın bu çok sevilen kompozisyon şemasında selvi simetri eksenidir ve asma dalları ile sarılmıştır. Renklerde bozulma dikkati çeker.

fabrikası kurulmuş ve burada **"Eseri İstanbul"** markalı porselenler yapılmıştır. Bunların gerek formları, gerekse desenleri tamamen Avrupa etkisi ve Batı zevkine göreydi. Çok pahalıya malolan bu porselenler ithal malları ile rekabet edemedi. 19.yüzyıl sonlarına doğru ise 2.Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı bahçelerinde Yıldız Porselen Fabrikası kurduruldu. Burada yapılan çok kaliteli porselenler ancak sarayın ihtiyacını karşılayacak miktardaydı. Ayrıca padişahın yabancı misafirlerine armağan edeceği bazı çok güzel porselen eserler de burada yapılıyordu. Burada yapılan eserlerde de dönemin sanat akımına uygun olarak Batı desen ve formları kullanılıyordu. Ancak bunların yanı sıra, Türk motifleri ile bezenmiş eşya da yapılıyordu. 1909 yılında kapanan Yıldız Porselen Fabrikası, son yıllarda tekrar işletmeye açılmış ve halen çalışmasını sürdürmektedir.

7. CAMCILIK

Anadolu Selçuklu döneminde camcılığın gelişmesi hakkında yeterli bilgi sahibi değiliz. Bu dönemden günümüze pek az kalıntı gelmiştir.Selçuklular'ın pencerelerinde cam kullanıldığını gösteren kalıntılar az da olsa bulunmuştur. Beyşehir Gölü kıyısındaki Kubadabad Sarayı'nda yapılan kazılarda alçı şebekelere gömülü cam parçaları ele geçmiştir. Alaeddin Kaykubad'ın yaptırdığı bu 1219-37 tarihli sarayın yanısıra Konya'daki Alaeddin Sarayı'nda da bu camlardan bulunmuştur. Gözenekli oldukları için dışarıyı göstermeyen bu camlar ışığı geçiriyor ve renkli oluşları dolayısıyla mekâna ilginç bir aydınlanma sağlıyorlardı. Kenar kısımları kalın ve ortaları çukur bu camlar Selçuklu pencere camları hakkında yetersiz de olsa bir fikir vermektedir.

Osmanlı öncesine ait cam eşya da yetersiz örnekle tanınmaktadır. Diyarbakır'daki Artuklu Sarayı kazısında 1962 yılında bulunan küçük bir cam parçası üzerinde kabartma olarak bir ejder figürü vardır. Bunun dışında tanıdığımız fikir verebilecek durumdaki hemen hemen tek eser, Kubadabad kazılarında bulunmuş bir tabak, emaye tekniğindedir ve çepçevre bir yazı frizi içerir. Çeşitli parçaların birleştirilmesiyle tamamlanan tabak, halen Konya'da Karatay Müzesi'nde bulunmaktadır. Yazıtta 2.Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-46)'in adının bulunması hem tabağın tarihlendirilmesine, hem de Kubadabad Sarayı'nın bu dönemde kullanıldığını göstermeye yararlı olmaktadır. Yine Kubadabad kazılarında çeşitli cam eşyaya ait küçük ve dağınık parçalar da bulunmuştur.

Osmanlı dönemi camcılığı için bildiklerimiz de oldukça azdır. Camın dayanıksızlığı yüzünden eserlerin pek çoğunun ortadan kaybolmasının yanı sıra, mevcut cam işlerinin hangisinin ithal malı, hangisinin yerli üretim olduğunu ayırt etmek de hayli güçtür. Batı ülkelerinden ithal edilen cam kapların sipariş üzerine bizim ihtiyaç ve zevklerimize uydurulması, tam tersine Osmanlı atölyelerinde çalışan Türk ustaların bu işi kısmen yurt dışında öğrendikleri veya Batılı ustaların bizim atölyelerimizde çalıştıkları hakkındaki bilgiler bu ayırımı büsbütün güçleştirmektedir.

Ancak, Osmanlılar'da camcılığın bir meslek dalı olarak varlığını kesinlikle biliyoruz. Yazılı kaynakların yanı sıra, minyatürler de bu hususu açıkça göstermektedir. Sultan 3.Mehmed'in oğlu Mehmed'in 1582 yılında yapılan sünnet düğününü anlatan Surnâme-i Hümâyun (Topkapı Sarayı Ktp. H. 1344) da çeşitli esnafın geçidini gösteren minyatürlerde (32 b ve 33 a) Camgeran (cam imalatçıları) cam fırınları başında çalışırken ve hazırladıkları çeşitli cam eşyayı sergilerken gösterilmiştir. Bundan başka, aynı albümdeki bir

scanfan

Sol üst: İstanbul, 3.Ahmed Çeşmesi (Sultanahmet). 18. yüzyılın karakteristik taş işçiliğinin yanı sıra, çintemani desenli bir çini kuşak bakımından da ilginçtir. Tekfur Sarayı atölyeleri eseri olan çinilerde mavimsi sır ve soluk renkler görülür. Sol alt: Selçuklu keramiği örneği. Çinili Köşk, İstanbul. Sağ üst: İznik kazılarından çıkan bir erken Osmanlı keramiği örneği. Çinili Köşk, İstanbul Sağ alt: Gemi desenli Çanakkale keramiği. Çinili Köşk, İstanbul.

başka minyatürde renkli pencere camları (vitray) yapımcılarının geçişi gösterilmiştir.

Bu camcıların yaptığı eserlerden ne yazık ki, pek azını tanıyoruz. Osmanlı yapılarında kullanılan vitray tekniği, Batı'daki teknikten tamamen farklıydı. Batı'da daha dayanıklı kurşun çerçeveler kullanılmasına karşılık, Osmanlılar'da alçı çerçeveler içinde renkli camların bulunması, aslında güzel bir görünüm sağlıyorsa da, alçının yüzyılların dış etkilerine dayanıklı olmaması yüzünden bu teknikle yapılan pencerelerin geç tarihlere ait olması veya sık sık onarım geçirerek az çok değişmiş halde günümüze gelmeleri, yapılacak bir değerlendirmeyi güçleştirir. Osmanlı eserlerinde orijinal olması kuvvetle muhtemel vitray örnekleri olarak İstanbul'da Süleymaniye Camii'nin veya Üsküdar'daki Mihrimah Camii'nin renkli pencerelerini söyleyebiliriz. 16.yüzyıla ait bu klasik örneklerin yanı sıra İstanbul'da Yenicami'nin geç klasik pencereleri ya da Nuruosmaniye Camii'nin barok üsluptaki pencereleri anılmaya değer örneklerdir.

Cam eşyanın tarihçesi ise daha güç saptanabilmektedir. 1569 tarihli bir belgeden öğrendiğimize göre Venedik'ten cam eşya ithal ediliyordu. Bunların Türk zevk ve kullanılma alanlarına göre hazırlandığı, içlerinde örneğin cami kandillerinin bulunduğu anlaşılıyor. 1716 yılında bir fermanla Venedik mallarının Osmanlı İmparatorluğu'nda satışı yasaklandı. 1700 yıllarında Bohem camlarının ithal edildiği anlaşılıyor. Bunlar sanatımıza Batı etkisi getiren eserler olmakla birlikte, Batı'ya Türk zevkini yine bu tür özel siparişlerin götürdüğü de anlaşılıyor.

Kesin kaynaklar verilmemekle birlikte, Mevlevi Mehmed Dede'nin 3.Murad zamanında İtalya'ya gittiği (1789 - 1807), burada camcılıktaki yenilikleri öğrendiği ve İstanbul'da uyguladığı ileri sürülür. Sultan 1.Abdülmecid zamanında ise (1839-1861) önce Çubuklu'da, sonra Beykoz'da cam atölyeleri kurulduğu bilinir. Bu atölyenin müdürü olan Tahir Efendi, 1846'da ileri gelen kişilere armağan olarak cam eserler vermişti. Beykoz camlarını gruplara ayırmak mümkündür:

1) Renksiz saydam camdan yapılıp yaldızla bezenenler. Bunların öteki çeşitlerden daha erken tarihli olmaları muhtemeldir.

2) Opal camlar. Yarı saydam olan bu cam eserler Beykoz işlerinin en tanınmışlarıdır.

3) Diğer bir grup ise renkli fakat saydam olmayan ,ışığı geçirmeyen kırmızı, mavi, lacivert gibi renklerdeki örneklerdir.

4) Beykoz atölyesinde yapılmış olmakla birlikte, Beykoz grubundan ayırt edilen ve çok sevilen çeşm-i bülbül'ler. Bunlarda camın içinde saydam olmayan yine cam ipliklerle renklerde uygulamalar görülür. Murano camlarının benzerleri olarak yapılmalarına karşılık, Murano örneklerinde görülmeyen geniş şeritler ve Türk zevkine uygun formları ile bunlardan ayrılırlar.

İnce uzun gülabdan'lar, ibrik'ler, lâledan'lar, şamdan ve daldırma gibi daha çok Türkler'e özgü eşya yanısıra tabak, kâse, fincan gibi her ülkede uygulanan formlar da görülür.

8. MADEN İŞLERİ

Türk maden sanatı gelişmesini büyük ölçüde Anadolu dışında sağlamıştır. İran ve Mezopotamya'dan Türk eseri olarak hayli çok sayıda eser günümüze gelmiştir. Özellikle Musul ve çevresine maledilen eserler pek çoktur. Buna karşılık Anadolu'nun Türk devirlerinde maden işi olarak günümüze gelen eser, parmakla sayılabilecek kadar azdır. Buna karşın, bu az sayıdaki tarihli veya yazıtlı, kesinlikle Türk eseri olduğu bilinen Artuklu ya da Selçuklu eserinde, Musul'da

scanfan

Gemi desenli Çanakkale keramiği örneği. Çinili Köşk, İstanbul.

görülmediği kadar çok çeşitli teknik ve malzemenin, denebilir ki madenciliğin tanıdığı hemen hemen bütün tekniklerin kullanılması, sanatçıların gücü bakımından önemli bir noktadır.

Tarihi ve yapım yeri bilinmeyen fakat Anadolu'da yapıldıkları söylenebilecek eser sayısı ise oldukça kabarıktır. Genellikle kullanılan malzeme tunç ve pirinçtir.

Erken örnekler arasında Artuklu Meliki Rükneddin Davud'un adını taşıyan 12.yüzyılın ilk yarısına ait bakır taş (Insbruck, Ferdinandeum Müz), İslam sanatına Bizans'dan geçen **mine** tekniğindedir. Yine Artuklu döneminden, 13.yüzyıla ait Nureddin Artuk Şah'ın adını taşıyan tunç ayna **kazıma** ve **kabartma** ile bezemelidir (Öttingen, Wallerstein Kol.). Yine Artuklular'dan Fahreddin Kara Arslan'ın adını taşıyan pirinç tas altın ve gümüş varaklarla **kakma** tekniğindedir (Paris, özel Kol.). Görüleceği üzere, bu devirden günümüze gelen az sayıda eser, Güneydoğu Anadolu kökenli, yani Musul bölgesine yakın bir çevreden gelmiştir. Tarihi bilinen önemli bir eser ise Cizre Ulu Camii'nin tunç kapı tokmaklarıdır. 13.yüzyılın başına ait bu tokmaklardan biri Mardin Müzesi'nde, ikincisi Kopenhag'da David koleksiyonundadır ve yine aynı bölgenin eseridir.

Kesinlikle Orta Anadolu kökenli olduğunu bildiğimiz yazıtlı tek Selçuklu eseri ise Konya'da 1280 yılında yapılan bir tunç kandildir (Ankara Etnografya Müz.). Kesin tarihi bilinmeyen eserlerden ise 13.yüzyıla ait bir kandil zarfı (Konya Mevlana Müz.), bir Tunç sfenks heykelciği (Diyarbakır Müzesi), çeşitli koleksiyonlardaki tunç aynaların sözü edilmeye değer.

Osmanlı döneminde maden işlerinin günlük kullanıma dönük kaplar dışına kaydığı dikkati çeker. Kaplarda bu devirde keramik tercih edilmeye başlanmıştı. Madeni eser olarak, savaşlarda kullanılan miğfer, zırh, çeşitli silahlar, hatta bezemeli toplar ön plana geçmiştir. Bu miğfer, zırh ve kılıç, balta, teber vb. silahların özellikle sap ve kın kısımlarında maden sanatı ile birlikte Türk kuyumculuğunun da ilginç örneklerini bulabiliyoruz. Silah veya zırhın gerektirdiği özel maden veya alaşımlar dışında kakma ile ya da kazıma ile bezenmiş bölümlerde farklı madenler de kullanılıyordu. Silahın işlevsel olmayan bölümlerinde ise bezeme daha da ön plana geçmekte, değerli taşların da yardımı ile çok zengin ve renkli bir görünüş elde edilmektedir.

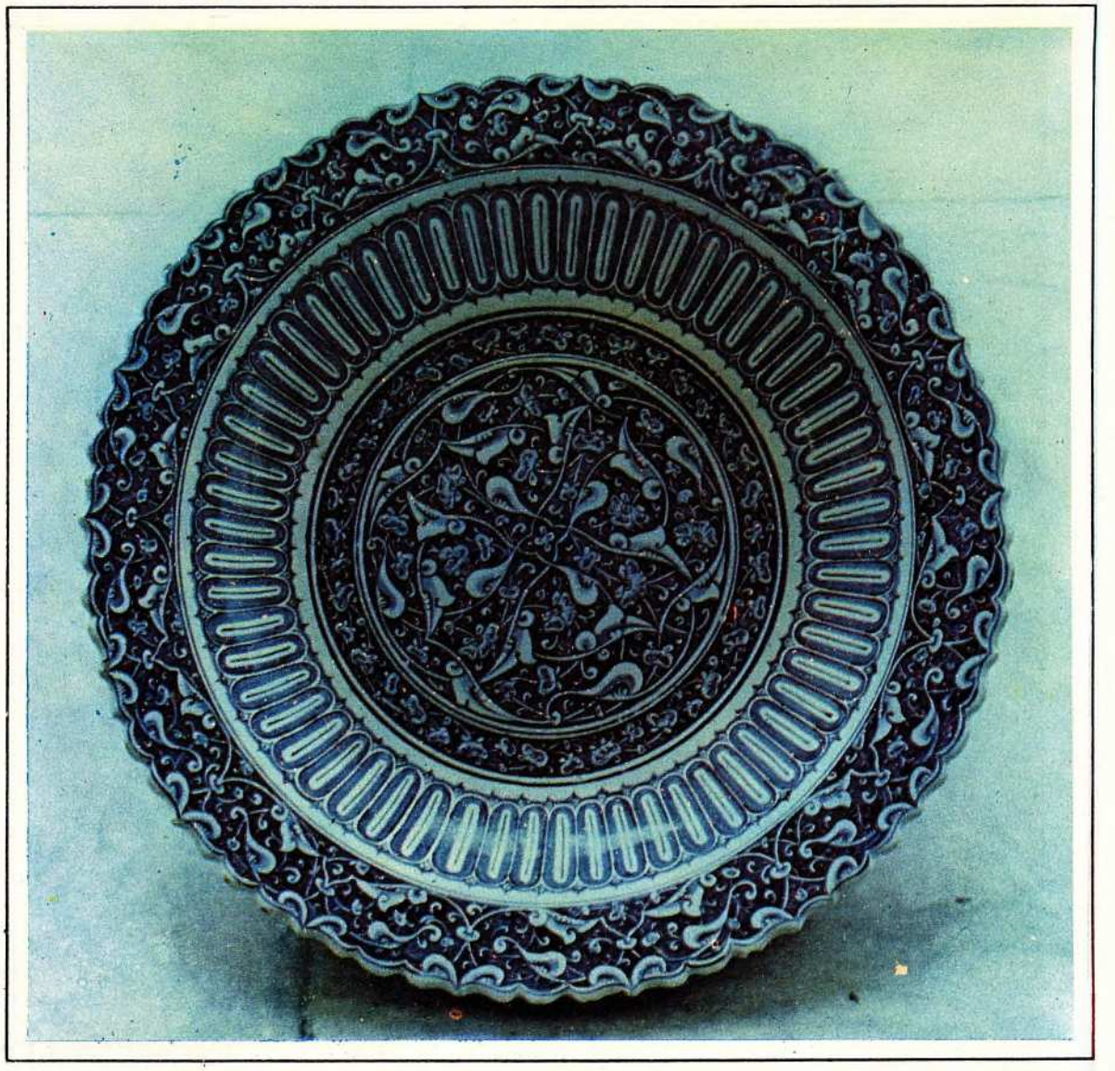
Osmanlılar'da silahlar dışında kalan önemli bir maden işi grubu ise mimarideki bazı ayrıntılarda görülebilir. Çoğu sonradan değiştirilmiş olmakla beraber Osmanlı yapılarında hâlâ mevcut veya müzelerde saklanan kapı tokmağı, kabaraları gibi ayrıntılarda, yapının devrine göre çeşitli teknik ve üslup özellikleri gösteren orijinal parçalar bulabiliyoruz.

Yine Osmanlılar'dan kalan maden işleri arasında ilginç bir grup ise madeni şebekelerdir. Bunlar, hazire duvarı, pencere gibi yerlerde bulunurlar ve eserin devrine uygun, klasik geometrik veya barok C S kıvrımlı örnekleri vardır. Sebillerimizin şebekeli pencere kısımları bu tür bezemenin en zengin koleksiyonunu oluştururlar. Yine su mimarimizde bulunan ilginç bir ayrıntı ise musluk kısımlarındaki orijinal maden işleridir.

Madenlerin, özellikle pirincin hurda olarak kolaylıkla elden çıkarılabilmesi dolayısıyla özellikle mimari ayrıntılardaki maden parçalar sık sık tahrip edilmektedir. Bu yüzden bazı çok güzel örneklerin yok oluşunu görmek üzücüdür. Maden eserlerin daha yakın tarihe ait olanlarından bakır kaplar ise değerleri uzun süre bilinmeyerek sahipleri tarafından hurda olarak elden çıkarılmıştır. Son yıllarda bunlara yeniden önem

scanfan

Yan sayfa ile birlikte: Mavi beyaz 15. yüzyıl keramiği örneği. Çinili Köşk, İstanbul.



ve değer verilmesi üzerine ise köşede bucakta kalmış ve halk sanatımızın örneklerini de gösteren parçalar ortaya çıkarılmaktadır.

9. AHŞAP ESERLER VE SEDEFÇİLİK

Tahtanın asıl malzeme olarak kullanıldığı eserlerin bir kısmı, doğrudan doğruya mimariye bağlı tavan, kiriş, ağaç direk ve başlıklar, ayrı bir grup oluştururlar. Bunları daha çok Selçuklu camilerinin ahşap tavanlı ve direkli, oldukça büyük bir sayıya ulaşan örneklerinde buluruz. Fakat, ahşap tavanlı camiler, özellikle küçük yerleşme merkezlerinde olmakla birlikte başkentte de geç devirlere kadar yapılagelmişlerdir. Bunların yanı sıra, Anadolu Türk konut mimarisinin ve saraylarının ya tamamen ahşap veya ahşaba çok yer veren bir yapısı olduğunu hatırdan çıkarmamak gerekir. Bütün bu yapılarda başta tavan ve onu taşıyan , sütun yerine geçen direkler, bunların başlıkları olmak üzere, mahfil,korkuluk ve benzeri kısımlar, çeşitli tekniklerde bezenmiştir. Ağacın oyulması ile elde edilen plastik bezemenin yanı sıra, renkli nakışlar ve sedef, bağa ve benzeri malzeme ile kakmalar da görülür.

Ağacın yapılardaki başlıca kullanma alanları arasında kapılar ve pencere kapakları, camilerde minberler, erken bazı örneklerde ise mihraplar gerek teknik , gerekse desen açısından dikkate değer eserlerdir. Ayrıca rahle, Kur'an mahfazası, çeşitli sandıklar, sehpalar arasında da çok seçkin örnekler vardır.

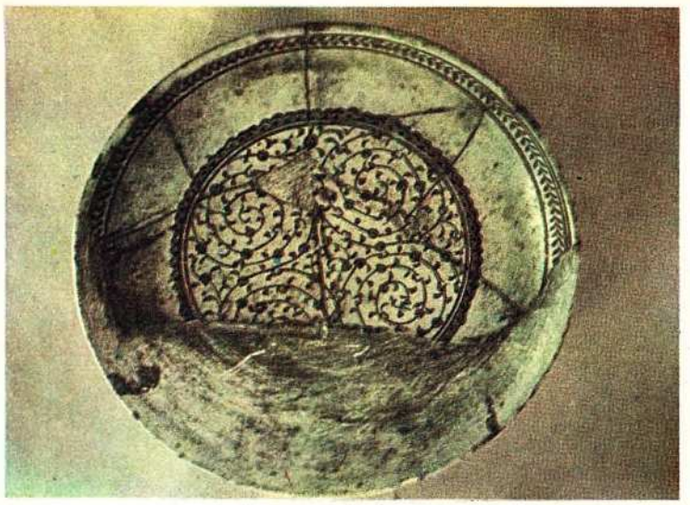
Anadolu Türk sanatında, ahşap yapıların kiriş veya direkleri dışında kalan ağaç işçiliğinin ortak teknik özellikleri vardır. Mimari konstrüksiyonda, taşıyıcılık önemli öğe olduğundan, masif parçalar kullanmak zorunluydu. Diğer eserlerde de zaman zaman masif levhalar, kabartmalarla bezenerek kullanılmıştır. Kabartmaların çeşitli teknikleri vardır. Düz satıhlı oymalarda, ağacın yüzeyi aynı düzeyde olup, desen, bu yüzeyin derince oyulması ile elde edilir. Daha zengin bir görünüşü ise yuvarlak yüzeyli oyma tekniği sağlar. Burada oyma ile elde edilen yüzeyler, yarım silindirik bir profile sahiptirler. Bu kabartmaların çift katlı bir görünüşte olduğu örnekler de vardır. Türkler'in Orta Asya'dan getirdiği eğik kesim tekniği de ahşaba uygulanmıştır.

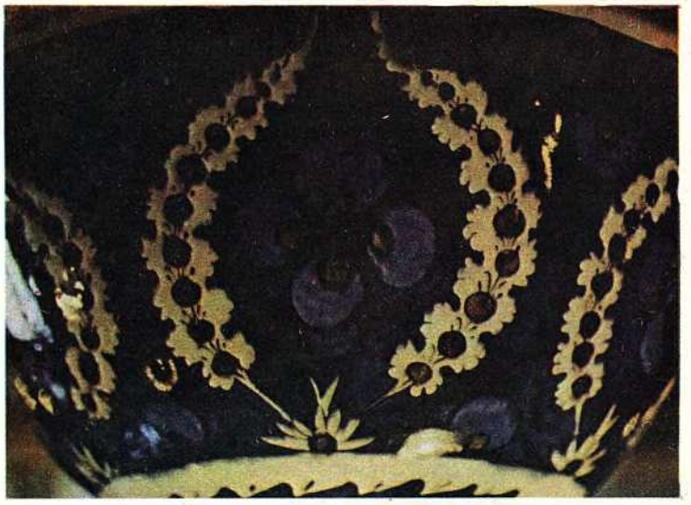
Levha halindeki tahtanın zamanla çatladığı, eğildiği, sanatkârların deyimi ile **"çalıştığı"** görülür. Bu durumu önlemek için **kündekârî** denilen bir teknik uygulanmıştır. Hakiki kündekârî tekniğinde, çeşitli geometrik şekillerdeki küçük parçalar, çıtalar yardımı ile, hiçbir yapıştırma veya çakma işlemi yapılmaksızın, sadece yivler yardımı ile geçme olarak birbirine eklenmiştir. Çıtalar çeşitli profillere, küçük levhalar ise çoğunlukla rumi veya çiçekli oymalara sahiptirler. Parçalar birbirine yapıştırılmadığı ve çakılmadığı için, kuruma , esneme gibi durumlarda hiçbir çatlama meydana gelmez. İslam sanatının en başarılı ağaç işlerinin büyük kısmı bu tekniktedir. Taklit veya yalancı kündekârî'de ise ahşap masif parçalar üzerine kabartmalar yapıldıktan sonra, kündekârî etkisi bırakmak için çıtalar çakılmış veya, tamamen kabartma, fakat kündekârî desenlerini andıran geometrik bezemelerle, büyük emek isteyen hakikisi yerine kullanılmıştır.

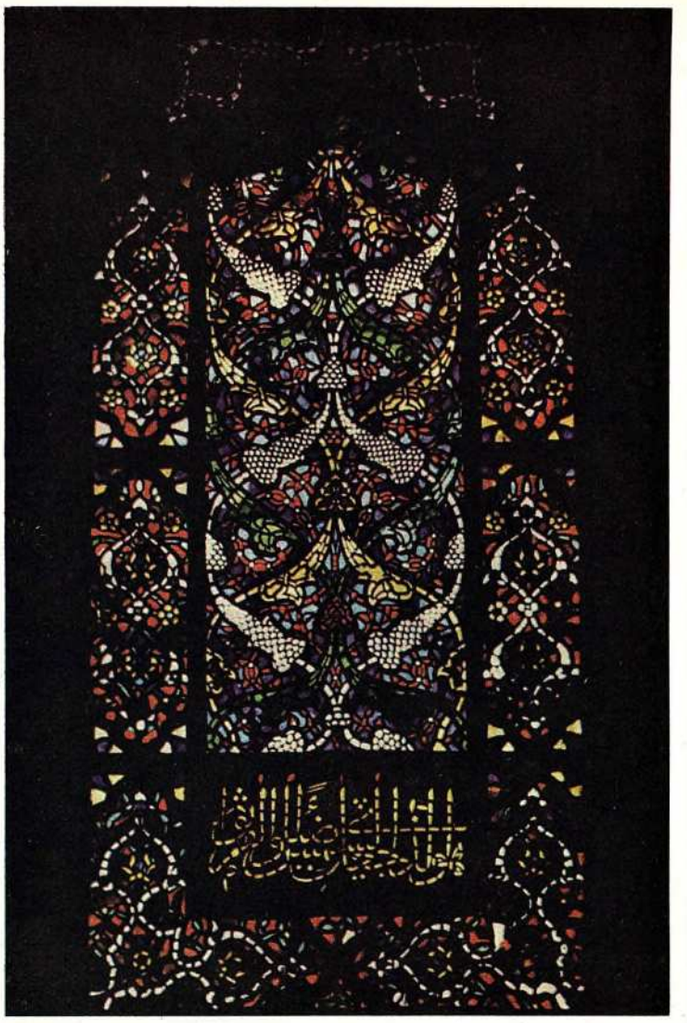
İslam sanatının bütün dönemlerinde çok başarılı örneklerini görebileceğimiz ağaç işçiliği, Anadolu Türk sanatında da başlangıcından beri sevilmiştir. Bu sanata ve uygulayan sanatçıya verilen önemi, tanıdığımız ustaların çoğunun bu dalda çalışanlar olmasıyla da ölçebiliriz. Özellikle minberlerde çok sayıda imzalı örnek vardır. Bir tek Siirt Ulu Camii minberiyle ilgili olarak bile altı ustanın adının bilinmesi ise

scanfan

scanfan







çok ilginç bir örnektir.

Selçuklular'da ahşap tavanlı ve direkli cami sayısı oldukça kabarıktır. Bunlardan Afyon ve Sivrihisar camileri ahşap tavan konstrüksiyonundaki güzelliğin yanı sıra, direklerindeki ve başlıklarındaki bezeme ile de dikkati çekerler. Afyon Ulu Camii'nde başlıklar, adeta mermer başlıklara benzer şekilde mukarnaslıdır. Sivrihisar'da ise devşirme mermer sütun başlıkları kullanılmış, buna karşılık direklerin üst kısımları rozetler, palmetler ve çeşitli geometrik ve bitkisel desenlerle zenginleştirilmiştir. Bu oyma bölümler ayrıca çeşitli renklerde boyanmıştır. Selçuklular'ın son ya da Beylikler'in ilk eseri olarak kabul edilebilecek Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde ise ahşap tavan kirişleri, konsollar ve kasetler renkli nakışlarla bezenmiştir. Bunlarda geometrik bezemenin yanı sıra rumiler ve çeşitli bitkisel dekor çok başarılı bir biçimde uygulanmıştır.

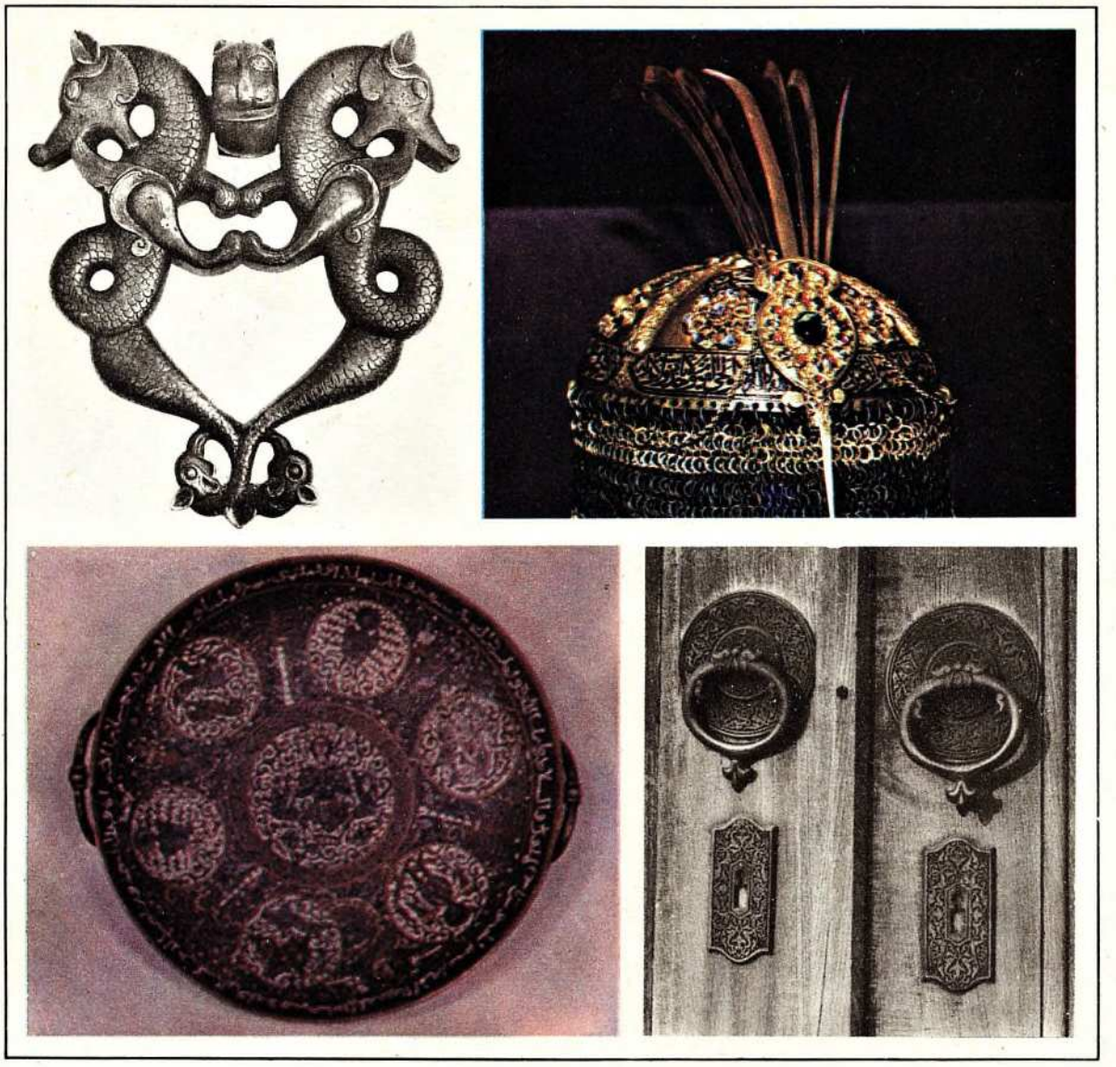
Selçuklular'ın ve Beylikler döneminin kapı ve 'pencere kanatları, çeşitli tekniklerde ahşap bezemelidir. Bunlardan yerinde kalan örnek nisbeten az olup, yok veya harap olmalarını önlemek üzere çeşitli müzelere taşınmışlardır. Ankara Etnografya Müzesi, Konya Müzesi ve İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Selçuklu ve Beylikler dönemi ahşap eserleri bakımından zengin müzelerimizdendir.

Selçuklu kapılarından Kayseri Ulu Camii'nin veya Ankara'da Hacı Hasan Camii'nin Ankara Etnografya Müzesi'ndeki kapıları, yine aynı müzedeki Ankara Alaeddin Camii'nin kapısı anılmaya değerdir. Çok güzel bir pencere örneği ise Konya'daki Beyhekim Mescidi'nin İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki kündekârî kapaklarıdır. Geometrik orta panoda olsun, alt ve üst ayna kısımlarında olsun çok kaliteli oymalar, kuvvetli bir ışık gölge etkisi bırakırlar. Rumi ve yazı. hâkim süsleme motifleridir. Biraz daha geç örneklerden Birgi Ulu Camii'nin pencere kapakları (1320 tarihli), yine 14.yüzyıla ait Niğde Sungur Bey Camii kapıları, Kastamonu'da İbn Neccar Camii'nin kapısı anılabilir. Sungur Bey Camii'nin ustası Muallim Oğlu Hoca Ebubekir ve 1356 tarihli İbn Neccar Camii kapısının ustası Abdullah b. Mahmed al-Nakkaş'dır. Candar-oğulları'nın bir eseri olan bu sonuncunun ustası, Kastamonu'nun Kasaba köyündeki Mahmud Bey Camii'nin kapısını da yapmıştır. Ankara'da çok sayıda eserin kalitece üstün ahşap bölümlerinin yanı sıra, Kastamonu'da çalışan bu ustanın da Ankaralı oluşu, Ankara ve çevresini ağaç işçiliğinin önemli bir merkezi olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Selçuklular'da minberlerin hemen hemen bir kural olarak ahşap oluşu dikkati çeker. Bu gelenek Erken Osmanlı eserlerinde de sürmüş, daha sonra yerini taş minberler almıştır. Bu minberlerden birçoğunun usta yazıtı da vardır. Konya Alaeddin Camii'nin 1155 tarihli minberini, Siirt Ulu Camii'nin 1214 tarihli minberini, Divriği Ulu Camii'nin 1240 tarihli minberini, Ankara Aslanhane Camii'nin 1290 tarihli minberini, Çorum Ulu Camii'nin 1306 tarihli minberini, Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin 1297 tarihli minberini, irgi Ulu Camii'nin 1322 tarihli minberini, Manisa ve Bursa Ulu Camilerinin aynı usta tarafından yapılan minberlerini bu gruba alabiliriz. Genellikle kündekârî tekniğinde yan ayna kısmı, çeşitli tekniklerdeki diğer bölümlerle birleşmiş ve bu dönemin geometrik ve rumili bezemelerden oluşan motif dizisi kullanılmıştır.

Minberi de çok kaliteli bir ahşap eser olan Ürgüp'ün Damsa Köyündeki Taşkın Paşa Camii'nin mihrabı ahşap mihraplardan günümüze gelen en seçkin eserdir diyebiliriz. Ankara Etnografya Müzesi'ndeki bu mihrabın masif ağaç üzerine çeşitli tekniklerde oymalarla bezendiği, kündekârî tekniğinin

scanfan



Sol üst: Cizre Ulu Camii kapı tokmağı. Sol alt: Artuklu dönemine ait mineli bakır tas. 1114-1144 yılları arasında yapılmıştır (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum). Sağ üst: Osmanlı miğferi (Topkapı Sarayı Müzesi). Maden ve kuyumculuk sanatlarının başarılı örneklerinden. Sağ alt: İstanbul, Fatih Camii. İlk yapıdan kalan kapı tokmakları. Yan sayfa sol üst: Haliç işi keramik örneği. Çinili Köşk, İstanbul. Sol alt: Şam işi keramik örneği. Çinili Köşk, İstanbul. Sağ: İstanbul, Süleymaniye Camii'nden vitray.

çok az kullanıldığı dikkati çeker. Dış bordürlerdeki yazılar, niş kısmındaki çok girift rumili bezeme, mihrabın bütününün adeta bir dantel gibi işlenmiş olması, esere haklı bir ün kazandırmıştır. 14.yüzyılın ilk yarısına ait olan bu mihrabın yanı sıra tanıtabileceğimiz pek az ahşap mihrap örneği vardır. Bunlardan biri de Konya Sahip Ata Hanikahı'nda bulunmaktadır.

Selçuklu döneminden kalma ahşap eserler arasında Seyyid Mahmud Hayrani'nin kardeşi Necmeddin Ahmed'in İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan sandukası, Mevlâna Celaleddin Rumî'nin 1273 tarihli sandukası ile bu örneklerin daha geç bir devamcısı olan Ahi Şerafeddin'in 1350 tarihli sandukası ise yine geç devirlerde örneğini pek bulamadığımız oymalı ağaç sandukalar olarak ayrı bir grup oluştururlar.

Erken Osmanlı döneminden günümüze gelen güzel kapı ve pencere örneklerini Amasya'da Bayezid Paşa Camii, Merzifon'da çeşitli yapılar, Bursa'da Yeşil Cami ve Türbesi, Ulucami, Edirne'de Üç Şerefeli Cami gibi yapılarda görebiliriz. 14. ve 15.yüzyılın ilk yarısına ait bu örneklerde tek renk ağacın kullanılmasına karşılık 2.Bayezid yapılarında daha karmaşık örnekler buluruz. Bunlardan Amasya'daki 2.Bayezid (Sultan Bayezid) Camii'nde fildişi, sedef gibi malzemenin kündekârî tekniğindeki pencerelerde küçük ahşap levhaların yerini tuttuğunu, Edirne'deki 2.Bayezid Camii'nde ise bitkisel bezemenin oldukça plastik görünüşlü örneklerinin rumilerle yarıştığını dikkate alırsak, yeni bazı akımların ağaç işçiliğine yerleştiği anlaşılır.

Klasik Osmanlı döneminde ise ana şemalarda çok girift geometrik bezeme ortaya çıkar. Buna karşılık ayrıntılarda rumi hakimiyeti devam etmektedir. İstanbul'daki Süleymaniye, Şehzade camileri gibi yapılarda ahşap kapıların yanı sıra vaaz kürsüleri de ahşap işçiliğin seçkin örnekleridir. Bu dönemin çok ilginç bir kapısını Üsküdar'da Mihrimah (İskele) Camii'nde görüyoruz. Burada, kapının ayna kısımları alışılan şemalara uygun, yani üst panoda yazı, orta ve alt panolarda kündekâri tekniğinde bezeme vardır. Bini, başlık ve kuşak kısımlarında ise farklı renkte ağaçla kakma rumili bir süsleme dikkati çeker. Bu dönem kapıları içinde farklı tekniği ve bezemesiyle benzeri olmayan bir örnektir.

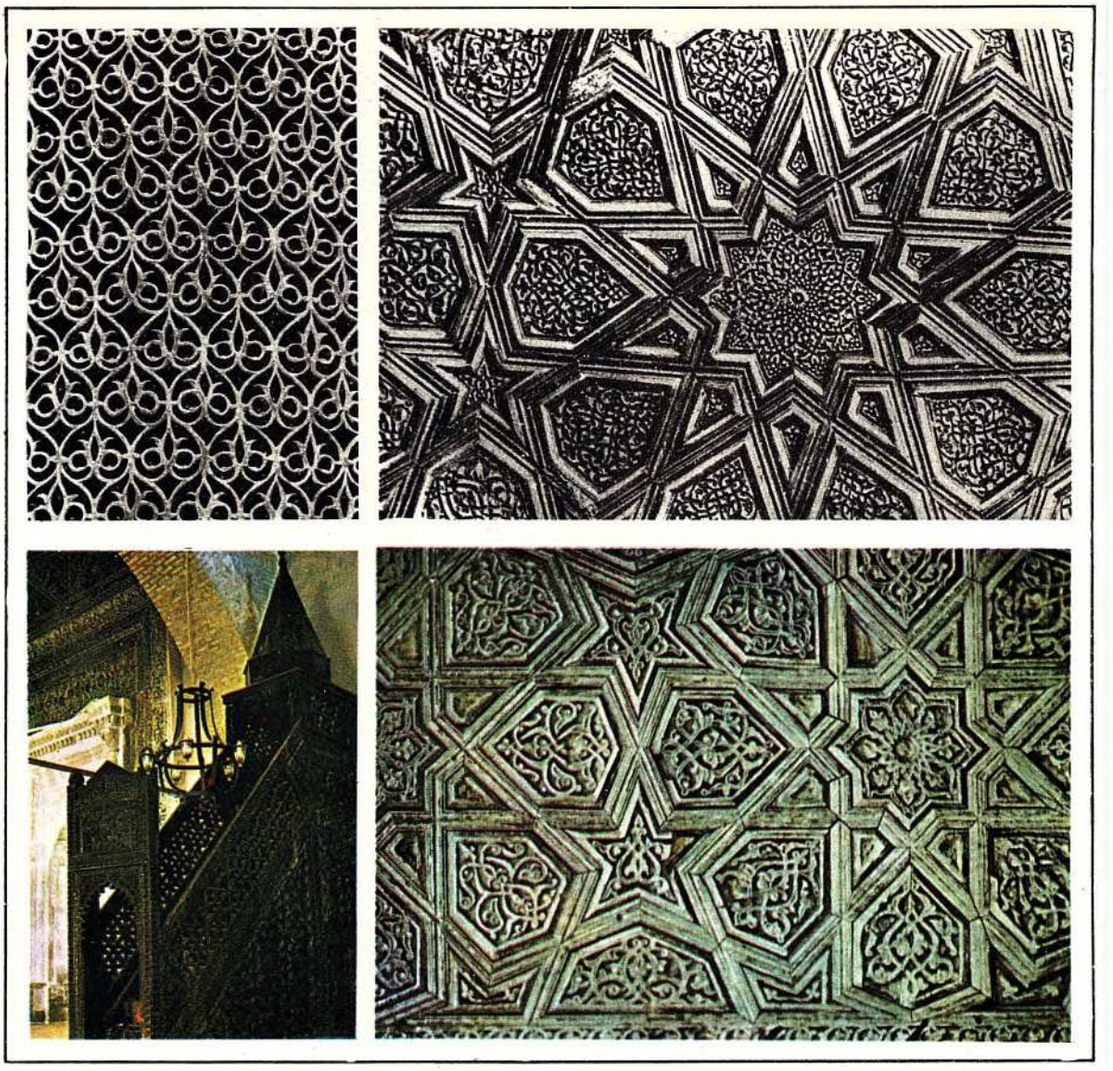
Klasik camilerin ahşap kısımlarında bulunmayan bir özelliği ise geç klasik eserlerden itibaren, yani 17.yüzyıl başlarından itibaren görüyoruz. Artık kapılarda ve diğer ahşap detaylarda ağacın yanı sıra çok çeşitli malzeme kakma tekniği ile kulanılmaya başlanmıştır. Sedef, bağa, fildişi, kemik gibi malzemenin yanı sıra farklı renklerdeki ağaçlar da ahşap eserin çeşitli yerlerinde bazen çok az, fakat birçok defa da adeta ahşap malzemeyi bastıracak kadar yoğun kullanılmıştır. İstanbul'daki Yenicami'de ve bu caminin Hünkâr Kasrı'nda, Sultan Ahmed Camii'nde ve Türbesi'nde bu tarzda örnekler vardır. Sedefin hâkim olduğu örneklerin fazlalığı yüzünden bu tür işlere sedef işleri ve yapan ustalara sedefkâr denilmesi adet olmuştur.

Sedefli eserler özellikle gösterişli olduklarından saray mimarisinde ve buralarda kullanılan eşyada sık sık karşımıza çıkarlar. Topkapı Sarayı'ndaki çeşitli kapıların yanı sıra iç dekorasyonun ahşap kısımlarında, dolaplarda ve çeşitli eşyada sedefli süslemeler vardır. Bunlarda geometrik bezeme ön planda olmakla birlikte, 17.yüzyıldan itibaren çok görülen motifler arasında devir üslubuna uygun olarak çiçekler de hayli çoktur. Lâle ve karanfili özellikle sık bulduğumuz bu bezeme saraya ait diğer eşyada, örneğin saltanat kayığında da uygulanmıştır.

17.-18.yüzyıllarda sedefli eserlerin çokluğundan söz ederken

scanfan

Sol üst: Barok üslupta Osmanlı maden şebekesi. Sol alt: Konya, Alaeddin Camii minberi. Sağ üst: Manisa, Ulu Camii minberinden ayrıntı. Sağ alt: Klasik Osmanlı ahşap işçiliğinden bir örnek. Yan sayfa: Ankara, Hacıbayram Türbesi kapısı. Ahşap kakma, kemik gibi malzemenin yanı sıra yeşim taşının da kullanıldığı bir örnek. 15. yüzyıl. Etnoğrafya Müzesi-Ankara.



Geç Devir Osmanlı camilerinde tekrar ortaya çıkan ahşap minberi unutmamak gerekir. İstanbul'da Beylerbeyi Camii'nin ampir üsluptaki minberi bu gruba örnek gösterilebilir. Burada karşıdan bakıldığında bile dikkati çekecek kadar çok kullanılan farklı renkte malzeme, ahşap esere renkli bir görünüş kazandırmıştır.
Sedef işçiliğinin çok güzel örneklerini ayrıca Kur'an mahfazası, küçük sandıklar ve günlük kullanıma dönük eşyada bolca bulabiliriz.

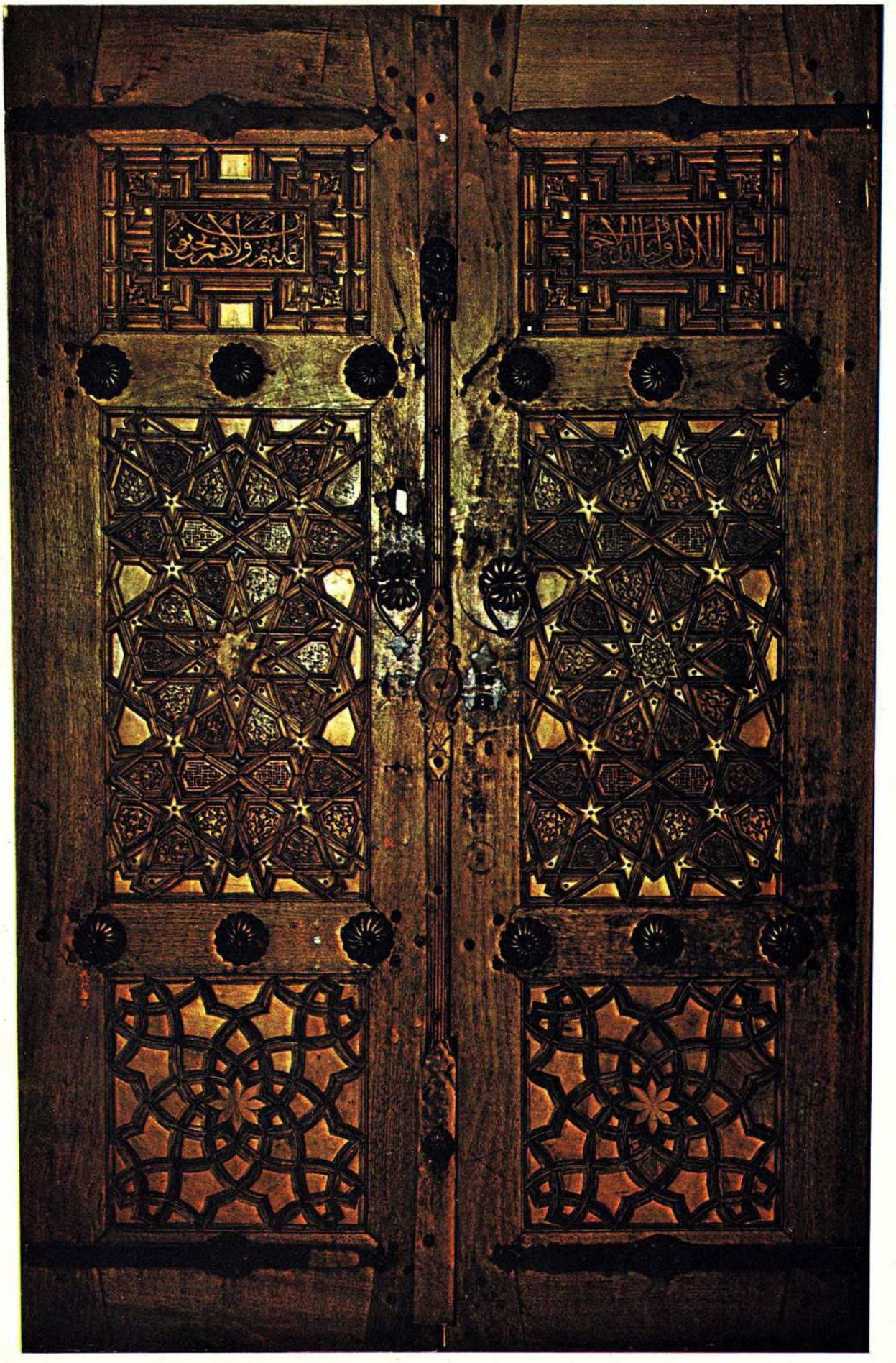
10. TÜRK HALI SANATI

Halının, özellikle soğuk ve ılımlı kuşakların çeşitli ülkelerinde bir soğuktan korunma aracı olarak yere serilmesi pek eski bir geleneğe dayanır. Esin kaynağının, daha önceleri kullanılan pöstekiler olduğu sanılmaktadır. Bunların taklidi olarak yapıldığı anlaşılan düğümlü halıların ilk örneklerinden itibaren vatanı, Türkler'in yayıldığı bölgelerdir. Bugün hemen hemen bütün araştırıcıların kabul ettiği gerçek, halının bugünkü şekliyle bir Türk buluşu olduğudur. Halı sanatı, Türkler'in dünya sanatına yaptığı en orijinal katkılardan biridir diyebiliriz.

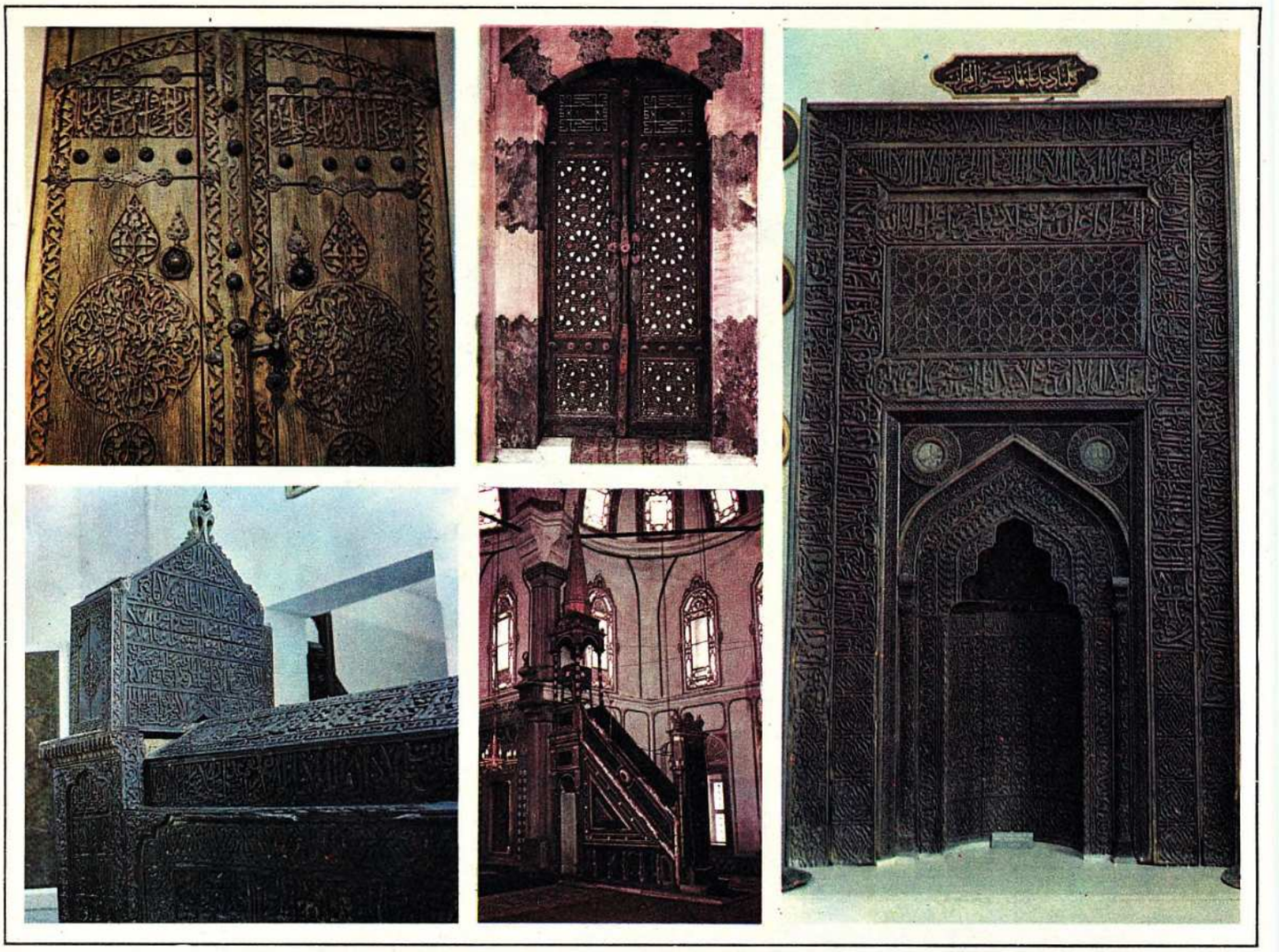
A. Teknik Hakkında Kısa Bilgi

Halı sanatının açıklanmasında bazı teknikleri ve bunlarla ilgili terimleri tanımanın büyük yararı vardır. Halı, genellikle ıstar adlı dik tezgâhta dokunur. Bölge veya devirlere göre farklı tezgâhlar da kullanılmakla birlikte, en yaygın şekil budur.
Çözgü ipine halıcılıkta **argaç** adı verilir. Bu iplikler dikine gerili şekilde tezgâhta yer alır. Halının genişliği boyunca atılan atkılara ise **arış** adı verilir. Arışın görevi düğümleri sıkıştırmak ve yerinde tutmaktır. Normal kumaş dokumalarının bu iki elemanı dışında halıyı halı yapan esas öğe ise **düğüm** ya da **ilme**'dir. Arış genellikle tek bükümlü, argaç ise çift bükümlü ipliktendir. Anadolu halılarının büyük kısmında her ikisi yündendir. Daha sonraları ise (17.yüzyıldan sonra) argaçlarda pamuk kullanılmıştır. Düğümler ise genellikle yündür.
Halılarda düğüm ya tek veya çift argaç üzerine atılır. Tek argaç üzerine atılan düğümler Türk halı sanatında kullanılmamıştır.
Çift argaç üzerine atılan düğümler ise iki çeşittir:
1) Gördes veya Türk düğümü: İki argaç üzerine simetrik şekilde atılan bir düğümdür. Düğümü oluşturan yün, her iki argaç üzerinde ilmiklenmiştir. Bu düğümle yapılan halılarda desen daha köşeli, geometrik bir karakter kazanır.
2) Sine veya İran düğümü: İki argaç üzerine asimetrik şekilde atılır. Düğümü oluşturan yün bir argaç üzerinde ilmiklenir, diğerinin ise sadece etrafından dolanır. Bu düğümle yapılan halılarda desenin daha yumuşak hatları vardır. Ancak, tek taraflı düğümlendikleri için Gördes düğümü ile yapılan halılar kadar dayanıklı olmazlar.
Türk halılarının büyük çoğunluğu Gördes düğümü ile yapılmıştır. Ancak, daha sonra örnekleri verirken de belirtileceği gibi bazı tiplerde, örneğin Osmanlı saray seccadelerinde Sine düğümü kullanılmıştır.
Halılarda desen güzelliği ve düğümün sıklığının yanı sıra, kullanılan malzeme ve boyalar da kalite üzerinde önemli etkenlerdir. Yün argaç sağlamlığı arttıran bir öğedir. İnce desenli halılarda zaman zaman düğümlerin ipekten olduğunu görürüz. Bu tür halılarda argacın da pamuklu olması gereklidir. Boyalar ise bitkilerden elde edilen ve **"kök boya"** olarak adlandırılan türden olursa, renklerin dayanıklılığı çok

scanfan



scanfan



artar. Yüzyıllar boyunca rengi hemen hemen hiç bozulmadan eskiyen halılar, bu bitkisel boyaların öneminin en güzel kanıtıdır.

B. Türk Halı Sanatının Dönemleri ve Özellikleri

Tanıdığımız ilk düğümlü halı, Sibirya'da Altay Bölgesi'nde, Pazırık'da yapılan kazılarda bulunmuştur. İÖ 5.-3.yüzyıllara ait olduğu sanılan bu halının Türk düğümü ile yapıldığının saptanması, halı sanatının bir Türk buluşu olduğunu kanıtlar. Ancak, halı sanatının bundan sonraki gelişmelerini kesintisiz izlemek, 13.yüzyıl Anadolu Selçuklu halılarına kadar uzun bir süre için olanaksızdır. Bu devirlerde halının kullanılışı hakkında yazılı kaynaklar bilgi veriyorsa da günümüze örnekleri gelmeyen bu halıların teknik ve üslup özelliklerini saptayamıyoruz.

Tanıdığımız pek az sayıdaki Selçuklu halısının en önemlileri Konya'da Alaeddin Camii'nde bulunmuştur ve İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde saklanmaktadır. Diğer küçük bir grup ise Beyşehir'de Eşrefoğlu Camii'nde bulunup, Konya'daki Mevlâna Müzesi'ne getirilmiştir. Selçuklu halılarının daha o zaman sevilen bir ihraç malı olduğuna ise, Mısır'da Fustat'ta yapılan kazılarda bulunan Selçuklu halı parçaları en güzel şekilde tanıklık ederler.

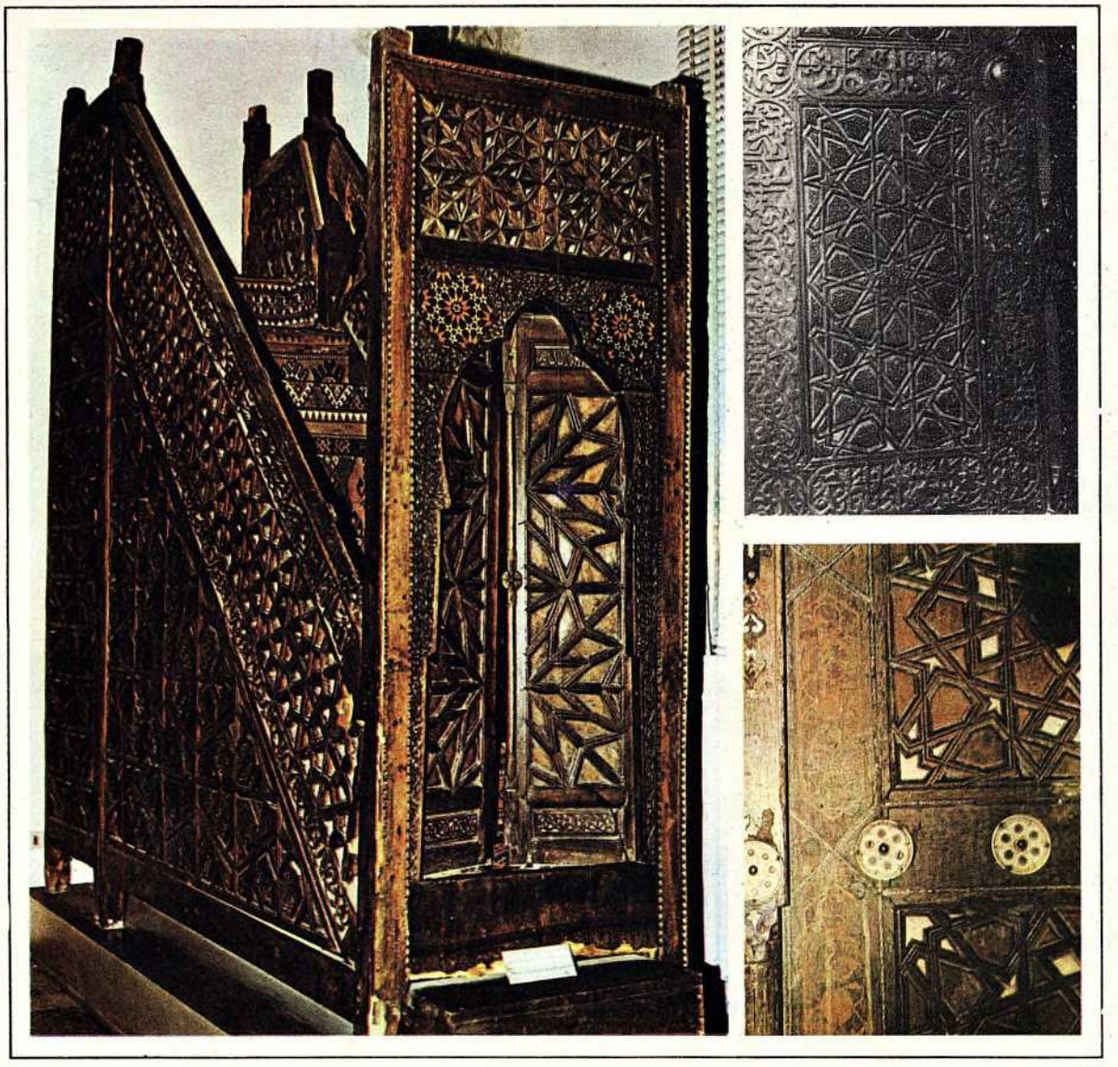
Selçuklu halılarında geometrik motifler ve stilize edilerek geometrik karakter kazanmış bitki motifleri ön planda gelir. Bunlar, halının zeminini sonsuz düzende kaplar. Çerçeve oluşturan bordürlerde ise iri kûfi yazıların kullanıldığını görüyoruz. Bu yazılar okunamayacak şekilde üsluplaştırılmış ve değiştirilmiştir.

14.yüzyıl başından itibaren Anadolu halılarında kuvvetle stilize edilmiş hayvan figürleri yer almaya başlar. Bu gruptaki halıların yapılmasına 15.yüzyıl sonuna kadar devam edildiği anlaşılıyor. Bunlarda zemin genellikle karelere bölünmüş ve hayvan figürleri bu kareler içine tek veya karşılıklı bir çift olarak yerleştirilmiştir. Önceleri sakin duruşlu olan hayvan figürleri, daha geç örneklerde bir biri ile mücadele halinde de gösterilmiştir. Hayvanlar arasında ejder, kuş çoğunluktadır. İlk tanınan örneklerden olmaları dolayısıyla bugün Berlin Müzesi'nde bulunan **Ming Halısı** adıyla bilinen halı ile, İsveç'in Marby köyü kilisesinde bulunduğu için **Marby Halısı** adıyla bilinen halı bu grubun en ünlü örnekleridir. Bu iki halının bulunuşundan önce, çeşitli Avrupalı ressamların eserlerinden hayvanlı halıların tasvirleri tanınıyordu. Bu resimler, halı ihracının Batılı ülkelere yaygın olduğunu göstermektedir. Ayrıca Fustat'ta da hayvanlı halı parçaları bulunması, ihracatın geniş bir bölgeye yapıldığını kanıtlar. Son yıllarda İstanbul'da Vakıflar halı deposunda ve Konya Mevlana Müzesi'nde de hayvan figürlü halılar saptanmış olması, bu çeşit halıların sayısının aslında hayli çok olduğunu gösterir.

Yine 14. ve 15.yüzyıllarda, Erken Osmanlı halıları adı altında toplayabileceğimiz bir grup halı daha geliştirilmiştir. Bunlarda da zemin karelere bölünmüştür. Hayvan figürlerinin yerini ise yıldız ve benzeri geometrik motifler almıştır. Batılı ressamlardan bazılarının tablolarında bunların, asıllarına çok sadık şekilde tasvir edilmiş olması, tarihlendirilmeleri bakımından yardımcı olmuştur. Başka ressamların yanı sıra genç Hans Holbein'in tablolarında da görülmeleri yüzünden bunlara eski yayınlarda yanlış olarak **Holbein Halıları** adı verilmiştir. Bu grup halılar genellikle dört gruba ayrılarak incelenirler:

a) Birinci tipte zemin karelere bölünmüş ve her kareye bir sekizgen yerleştirilmiştir. Bezeme tamamen geometriktir.

scanfan



Sağ üst: Bursa, Yeşil Türbe kapısı. Sağ alt: Üsküdar, Mihrimah Sultan Camii kapısından ayrıntı. Ahşap merketri, fildişi rozetler gibi özellikle alışılagelen Osmanlı eserlerinden ayrılan bir örnek. 16. yüzyıl ortaları. Sol: Ürgüp, Damsa Köyü, Taşkın Paşa Camii minberi. 14. yüzyılın ilk yarısı. Çeşitli ahşap teknikleri bir arada kullanılmıştır. Yan sayfa sol üst: Bir Selçuklu kapısı. Sol alt: Ahi Şerafeddin'in 1350 tarihli ahşap sandukası. Etnoğrafya Müzesi-Ankara. Orta üst: İstanbul, Sultan 1.Selim Türbesi kapısı. Orta alt: İstanbul, Beylerbeyi Camii minberi. 18. yüzyıl ikinci yarısı. Ahşap üzerine kemik, fildişi gibi malzeme ile kakma. Sağ: Ürgüp, Damsa Köyü Taşkın Paşa Camii mihrabı. Ender rastlanan ahşap mihrap örneklerinden. 14. yüzyılın ilk yarısı.

b) İkinci tipte zeminin bölünmesi farklı olmamakla beraber geometrik bezemenin yerini çok stilize bitkiler almıştır. Bunlara **Lotto Halıları** denilmesinin nedeni, Lorenzo Lotto'nun tablolarında çok görülmeleridir.

c) Üçüncü tipte zemin büyük karelere ayrılmış ve içlerine büyük sekizgenler yerleştirilmiştir. İçlerindeki bezeme ise ilk iki gruptakini andırır.

d) Dördüncü tipte sonsuzluk ilkesi terk edilerek ortadaki büyük karenin etrafında küçük karelerin gruplaştırılması yoluna gidilmiştir.

Holbein halılarının erken örneklerinin 15.yüzyıla ait olduğunu tahmine neden, Selçuklu halılarında görülen kûfi yazılı bordürlerin daha şemalaşmış şekillerinin bunlarda görülmesidir. 16.yüzyıldan sonra Holbein halıları grubunun ortadan kaybolduğunu görüyoruz.Ancak ikinci tip Holbein halıları, özellikle Lotto halıları olarak adlandırılan ve geometrik sınırların ortadan kalktığı variantların daha sonraki **Uşak Halıları** olarak adlandırılan grubu hazırladığı söylenebilir.

Üçüncü ve dördüncü tip Holbein halıları ise **Bergama Halıları**'nın öncüsü olmuş ve geç tarihlere kadar bu grup içinde devamcılarını bulmuştur.

Osmanlı halılarının önemli bir grubunu 16.yüzyıldan itibaren Uşak ve çevresinde buluyoruz. Bu grubu iki önemli tipe ayırabiliriz. Bunların ortak yanı geometrik bezemelerin yerini bitkisel motiflerin almasıdır. **Madalyonlu Uşak Halıları**'nda ortada daima bir tam madalyon yer alır. Bunun yanı sıra köşelerde çeyrek madalyonlar bulunanlar en karakteristik örneklerdir. Madalyonların dağılımı farklı olabilirse de merkezi madalyondan hiçbir zaman vazgeçilmemiştir. **Yıldızlı Uşak Halıları**'nda ise madalyonlar tamamen ortadan kalkmıştır. Koyu renkli zeminin üzerinde kaydırılmış eksen üzerinde sekiz kollu yıldızlar bu grubun karakteristik şemasını oluştururlar. Yıldızlı ve madalyonlu Uşak halılarının motif dağarcığı ise birbirine benzer. Zeminde hatai tarzı çiçekler, madalyon veya yıldızların içlerinde ise rumi, palmet gibi motifler dolgu olarak kullanılmıştır. Madalyonlu Uşak halıları daha büyük olabilmekte, yıldızlı tipin örnekleri ise daha küçük halılarda görülmektedir.

Uşak halılarının en önemli tipleri bunlar olmakla birlikte değişik tipleri ve varyantları da vardır. Bunlar arasında bir grup, karşılıklı iki yaprağın kuş şeklini andıracak şekilde biraraya gelmesi yüzünden **Kuşlu Halılar** olarak tanınmıştır. Diğer bir grup ise pars ve kaplan postlarının benek ve dalgalı motiflerinin kullanıldığı 17. ve 18.yüzyıl örnekleridir. Bu motifler çok defa bulut ve çintemani olarak da adlandırılır. Fakat halılarda kullanılış şekilleri hayvan postundan kaynaklandıklarını göstermektedir.

Bergama Halıları denilen grupta ise geleneksel motiflerin değişmiş şekilde kullanıldığını görüyoruz. Bunlarda Selçuklular'ın geometrik desenleri ile geometrik şekillere benzetilerek stilize edilmiş bitkisel motiflerinin devamını buluyoruz. Holbein halıları olarak tanınan halıların 3. ve 4. gruplarının şemaları da bunlarda devam etmiştir. Karelere bölünme, sekizgen madalyonlar etrafında gruplaşma gibi şemalar bu grubun özelliklerindendir. Bergama halıları grubu geç tarihlere kadar, hatta günümüze kadar Türk halı sanatında devam eden bir grup olmuştur.

16.yüzyılda ortaya çıkan bir grup ise diğer Osmanlı halılarından bazı önemli özellikleri ile ayrılmaktadır. **Osmanlı Saray Halıları** olarak adlandırılan bu grup, teknik bakımdan Anadolu halılarından farklıdır. Gördes düğümü yerine İran düğümü kullanılmasının yanı sıra malzeme olarak ipek de görülür. Çok sık olan düğümler ve İran düğümünün

scanfan

kullanılması ile kıvrık dallı zeminlerde iri yapraklar, lâle, sümbül, karanfil, gül gibi çiçeklerin oldukça naturalist bir üslupta işlenebilmesini sağlamıştır. Osmanlı saray halıları olarak adlandırılmalarının nedeni, desenlerinin saray atölyelerinde hazırlanmasıdır. Aynı dönemin diğer sanat kollarında da görülen bu desen zevkinin, en zor uygulanabileceği bir teknik olan halıcılığa da aksetmesi, sanat akımlarının gücünü ortaya koyması bakımından ilginçtir.
Saray halılarının yapımına 18.yüzyıla kadar devam edilmiştir. Türk halı sanatının gelişmesi 19.yüzyıla kadar sürmüş, bundan sonra fabrika halıcılığının gelişmesi yüzünden zor bir döneme girmiştir. Ancak, günümüzde el halılarına verilen değer ve ihraç malı olarak revaç bulmaları dolayısıyla yeniden canlandırma çalışmaları sevindiricidir.

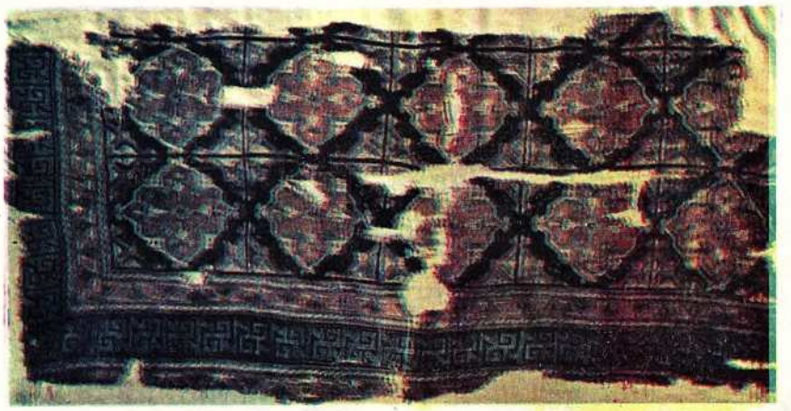
C. Seccadeler

Seccadeler, Türk halı sanatının, ayrı bir yolda gelişen önemli bir koludur. Seccade, üzerinde namaz kılınması için hazırlandığından desen ve boyut bakımından özellikleri vardır. Tek kişinin namaz kılacağı seccadelerin boyları küçük olur ve bordürlerin içinde kalan zemin kısmının bir ucu genellikle mihrap biçimindedir. Saf seccadeler ise yan yana duran birkaç kişi için düşünülmüş, yan yana birkaç mihrap şeklinden oluşan eni çok geniş seccadelerdir.
Seccadelerin tarihsel gelişimini 15.yüzyıldan itibaren izleyebiliyoruz. Bu ilk örneklerin çoğu saf seccadelerdir. Selçuklu halılarının desen özellikleri bunlarda da devam etmektedir. Bordürlerde kûfi yazıya benzer şekiller ve mihraplı ana yüzeyde yıldızlar ve başka geometrik şekiller hâkimdir.
16.yüzyılda Saray halıları ile birlikte, aynı teknik ve süsleme özelliklerine sahip Saray seccadeleri de yapılmıştır. Bu grup seccadelerin yapımı 18.yüzyıla kadar sürmüştür.
17.yüzyıldan itibaren Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yapılan ve bölgesel özelliklere sahip seccadelerin çok sayıda örneği günümüze gelmiştir. Bunlarda mihrap kısmında kandil, ibrik gibi motifler yer alır. Gördes seccadelerinde kıvrak şekilli mihrap nişinin iki yanında bazen küçük sütun şekilleri görülür. Bu tür seccadelere **Marpuçlu Gördes Seccadesi** denir. Zemin genellikle lacivert veya kırmızı renklerdedir. Beyaz zeminli olan ender örneklere ise **Kız Gördes** adı verilir. Kula seccadelerinin mihrapları daha sade, renkleri daha mattır. Bordürleri ise birkaç ince şerit halindedir. Ladik seccadeleri parlak renklidir ve namaz sırasında ayak basılacak kısmında sıralanan uzun saplı çiçekler önemli özellikleridir. Bu çiçekler bazen lâle olarak kabul edilirse de aslında haşhaş çiçekleridir. Milas, Kırşehir ve Mucur da seccadeleriyle tanınmış Anadolu halı merkezleri arasındadır.

11. KİLİM CİCİM VE SİLİ

Türk dokuma sanatının önemli dallarından olan **kilim, cicim** ve **sili** adlarıyla anılan ve genellikle ev ve çadırların döşenmesinde yerlerde, duvarlarda ve sedir üstlerinde kullanılan bu grup eserlere sanat tarihi kitaplarında yer verilmesi ihmal edilmiştir. Çok ender olarak yayınlara geçen ve daha çok etnografik eser sayılan bu tür yaygılık dokumalar aslında Türk sanat zevkini aksettiren önemli eserlerdendir.
Halı ile hemen hemen aynı işlevler için hazırlanmalarına karşılık, teknikleri ve desen özellikleri hayli farklıdır. Halıda atkı ve çözgü dışında bir de üçüncü öğe olan düğümler vardır. Burada açıklamak istediğimiz grupta ise düğüm öğesi yoktur. Kilim, grubunun en tanınmış ve yaygın , genellikle sanat değeri en fazla olanıdır. Dik tezgâhta dokunur. Daha çok ev kadınının boş zamanını değerlendirdiği bir iştir. Kilimin her

scanfan



Üst: Holbein halılarının öncüsü olan halı. 15.yüzyıl, Beyşehir, Konya. Mevlana Müzesi (Ş.Yetkin, Türk Halı Sanatı'ndan). Alt: Yıldızlı Uşak halısı, 17.yüzyıl, Türk ve İslam Eserleri Müzesi - İstanbul (Ş. Yetkin, Türk Halı Sanatı'ndan). Yan sayfa sol üst: Bir Selçuklu halısı, 13.yüzyıl. Konya. Türk ve İslam Eserleri Müzesi - İstanbul (Ş. Yetkin, Türk Halı Sanatı'ndan). Sol alt: Bir Bergama halısı. 18.yüzyıl (Ş.Yetkin, Türk Halı Sanatı'ndan). Sağ: Hayvan figürlü bir halı. 15.yüzyıl sonu (Ş. Yetkin, Türk Halı Sanatı'ndan).

scanfan

scanfan

Sağ: Bir Selçuklu kumaşı örneği. Sol üst: Saray kilimi diye adlandırılan gruptan bir örnek (Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum). Sol alt: Sultan 2.Selim'e ait bir kaftandan ayrıntı. Topkapı Sarayı Müzesi-İstanbul. Yan sayfa: Geometrik desenli bir kilim örneği.

iki yüzünde desen ve renkler birbirinin aynıdır. Güç bir teknik olan kilim dokumasında, motifin her bir bölümü için ayrı renkli bir yün kullanılır ve parçalar halindeki motiflerin birbirinden ayrıldığı yerlerde ilik denilen aralıklar oluşur. Bir kilimin düzgün bir yüzey oluşturması, sık olması, renklerinin uygunluğu, hayli büyük ustalık gerektirir. Tekniğinin gereği olarak genellikle kilimlerde motiflerin geometrik olduğunu ve verev çizgilerle zikzakların tercih edildiğini görürüz. Böylece renklerin ayrıldığı kısımlardaki açıklıklar küçültülmüş olur.

Kilimler, dokundukları yerin adıyla, aşiret adıyla veya motiflerine göre adlar taşır. Anadolu kilimlerinde böylece **Türkmen, Yörük**, gibi ana gruplar yanında **Emirdağ, Karasu, Kırşehir, Eşme**, gibi yer adlarına göre gruplandırmalar görülür. Bütün bu kilimlerde bitkisel veya hayvansal motifler bile çok geometrik şekillerde stilize edilmiştir. Halk sanatı olarak nitelendirebileceğimiz bu eserlerin yanı sıra, son yıllarda örnekleri saptanmaya başlanan bir grup eser Prof. Şerare Yetkin tarafından Osmanlı Saray üslubunda kilimler olarak adlandırılmıştır. Gerçekten bunlarda gerek kompozisyon şekli, gerek motif dağarcığı, gerekse motiflerin kilim tekniği için çok güç olan yumuşak çizgili işlenişi alışılan kilimlerden tamamen farklıdır. Bir kilim için çok naturalist sayılabilecek tarzda işlenen motifleriyle bu kilimlerin saray atölyelerinin hazırladığı desenlerin etkisinde bulundukları kesindir. Henüz çok az sayıda örneği tanınan bu grubun yeni örneklerinin zamanla tanınmasıyla daha açıklığa kavuşması mümkündür.

Kilime benzeyen cicim ve sili'nin dokunuş şekilleri farklıdır. Bunlarda düz bir dokumanın arasında deseni oluşturan ayrı yün iplikler kullanılmıştır. Dik tezgâhta dokunurlar ve çalışan kimse esas yüze göre farklı olan arka yüzden deseni işler. Bu bakımdan çalışma zordur ve büyük dikkat ister. Kilimin sadece bir halk sanatı düzeyinde kalmamasına karşılık, cicim ve sili daha büyük ölçüde bir halk sanatı ürünüdür.

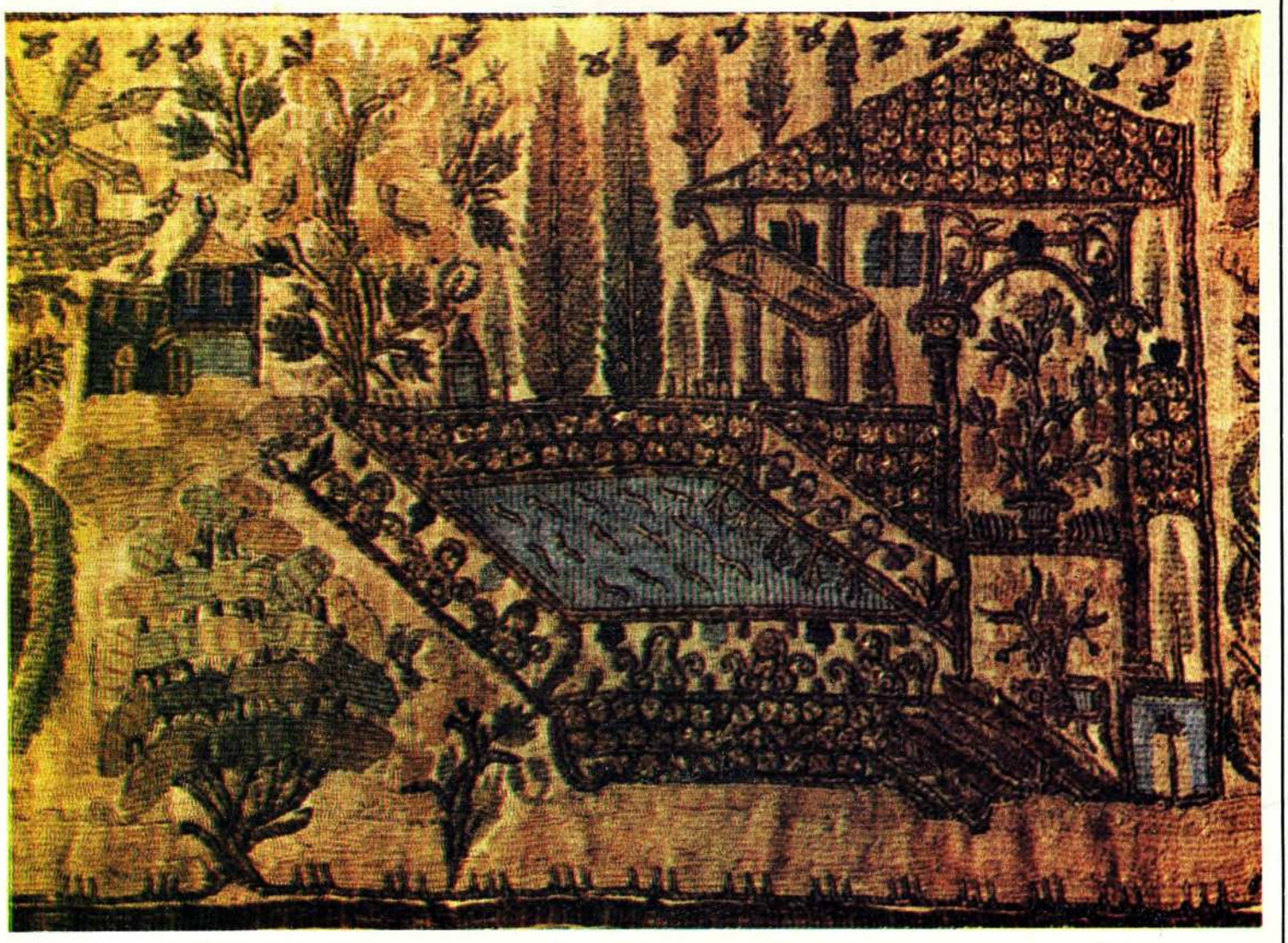
12. KUMAŞ

Anadolu'da Türk egemenliği altında yapılan kumaşların erken örnekleri hakkında bilgimiz pek azdır. Anadolu Selçukluları'ndan günümüze gelen pek az sayıda örneğin ana şeması çağdaşları olan Bizans kumaşları gibi iri madalyonlardan ibarettir. Her iki çevrenin kumaşları için ise ortak öncü, Sasani kumaşlarıdır.

Selçuklular'a kesinlikle maledilebilecek kumaşların hepsi de Türkiye dışındaki müzelerdedir. Lyon Müzesi'nde bulunan ve Alaeddin Keykubad'ın adının yazılı bulunduğu örnek yuvarlak madalyonlar içinde çift aslan figürlüdür. Siegburg'da Saint Servatius Kilisesi'nde saklanan bir kumaşın bir parçası da Berlin Müzesi'nde bulunmaktadır. Burada da renkler kırmızı ve altındır. Çift başlı kartal figürleri ve ejderlerle bezenmiş madalyonlardan ibaret bu parçalar ile tanıdığımız Selçuklu kumaşlarının küçük listesini tamamlamış oluruz. Konya'da yapıldıkları kabul edilen bu parçalar dışında ise bazı yazılı kaynaklar Selçuklu kumaşlarının o zamanlar kalitelerinin iyiliği ile tanındığını belirtir. İbni Batuta ve Marco Polo Selçuklu kumaşlarını överler. Ayrıca, resimli bazı kaynaklar da kumaş sanatı bakımından bilgi sağlar. Minyatürlerde ve çinilerde giysilerin tasvir edildiği yerlerde kumaş desenleri oldukça ayrıntılı işlenmiştir.

Osmanlı kumaşlarının gelişimini ise çok daha iyi bir biçimde izleyebiliyoruz. Özellikle saraylarda kullanılan kaliteli örnekleri bize tanıtan ilginç bir koleksiyon Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır. Her Osmanlı sultanının en az bir giysisi bu sarayda özel bir koleksiyon halinde saklanmıştı. Böylece 15.yüzyıldan itibaren kumaşçılığımızın geçirdiği

scanfan



evreleri tanıyabiliyoruz. Ayrıca, gerek Topkapı Sarayı'nda, gerekse başta Konya'daki Mevlana Müzesi olmak üzere müzelerimizde saklanan çeşitli kumaş parçaları veya giysiler de yardımcı olmaktadır.

Türk kadınlarının çoğu yerde hâlâ devam ettirdikleri bir gelenek de kumaşlarımızı tanımakta yararlı olmuştur. Evlerde bulunan kumaş parçalarının düzgün şekillerde kesilerek birleştirilmelerinden oluşan bohça ve seccadeleri saraylarımızdaki kadınlar da yapıyorlardı. Böyle bohçalarda kullanılan kumaşların kalite ve desenler bakımından bulundukları çevreye göre çok değişmesi doğaldır. Topkapı Sarayı'nda bulunan böyle bohçalar, kumaş sanatımıza ışık tutmuştur. Ayrıca, parçaların birleştirilmesinde gösterilen özen ve desen anlayışı bazı çok ilginç örnekler ortaya çıkarmıştır. Bunlardan bazılarında, örneğin çizgili bir kumaşın özel şekillerde kesilmiş parçalarının eklenmesiyle girift bir geometrik örnek meydana getirilmesi, saraylı kadınların sanat zevklerinin yanı sıra geometri bilgilerini de göstermektedir.

Padişah kaftanlarının önemli bir yanı, tarihlendirilmelerindeki kolaylık ve kesinliktir. Böylece devir teknik ve üslupları rahatlıkla ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, her padişahın giyiminin bu üslupların yanı sıra onun kişiliğini ve kişisel zevkini aksettirdiği de kesindir.

Dış giyimde kullanılan kumaşlarımızın genellikle çok iri desenli olduğu ve hangi teknikte dokunmuş olurlarsa olsunlar genellikle altın ve gümüş tellerin kullanıldığı dikkati çeker. Çok kullanılan dokuma türleri arasında **kemha** başta gelir. Gerek çözgüsü, gerekse atkısı ipekli olan bu kumaşlarda altın veya gümüş klaptan üst sıra atkısında kullanılıyordu. Osmanlı padişahlarından pek çoğunun kaftanlarında kullanılan bu tekniğin yanı sıra **kadife** ve **çatma** da önemli bir yer tutar. Çatma kadifenin bir çeşididir ve zemin ile desenlerin havının yükseklik bakımından farklı oluşu ile asıl kadifeden ayrılır. Kaliteli kumaşların çeşitli merkezlerde yapıldığı bilinir. Ancak bu merkezler arasında Bursa'nın özel bir yeri vardır. Çeşitli kumaş türlerinin en iyileri çok defa Bursa'dan gelirdi. Yazılı kaynaklar dokuma atölyeleri hakkında oldukça iyi bilgi verirler. İstanbul'da Saraya bağlı atölyeler bulunduğu Üsküdar'da döşemelik çatma yapılan atölyelerin ise 18.yüzyılda kurulduğu gibi bilgileri buralardan edinebiliyoruz. Kadife ve kemha'nın yanı sıra **atlas, seraser** ve **serenk** gibi ipekli, **çuha** ve **sof** gibi yünlü kumaşların adları da bu kaynaklarda geçer.

Osmanlılar'ın ilk dönemlerinde yapılan kumaşların günümüze az örneği gelmiştir. Fatih Sultan Mehmed'den itibaren ise sayıları çoğalan örneklere dayanarak bazı genel hükümlere varabiliyoruz. Örneğin naturalist desenli çiçeklerin Fatih döneminde başka sanat dallarında pek görülmemelerine karşılık kumaşlarda bu devirde gül, karanfil, menekşe gibi çiçeklerin az stilize edilmiş örneklerini bulabiliyoruz. İri yapraklar, hatailerin yanı sıra, örneğin Kanuni Sultan Süleyman'ın bir kaftanında olduğu gibi, çok zarif lâle ve karanfillerle bezenmiş uçuk renklerdeki bir kumaş, bu sultanın sadelikten hoşlandığının en belirgin bir kanıtı olsa gerektir. 16.yüzyılda Türk kumaş sanatı, diğer bazı sanat kollarında olduğu gibi parlak bir dönem yaşamıştır. Daha sonraki örneklerde ise desenin kabalaştığını ve yer yer Batı zevkine uygun örneklerin kullanıldığını görürüz.

Madalyonlu şemalar, ufak değişikliklere uğramakla birlikte kumaş sanatımızın hemen hemen vazgeçilmiz özelliklerinden olmuştur. Bunların içlerinde dönemin üslubunu aksettiren bitkisel desenler ise yüzyıllar içinde değişen özellikler göstermiştir. Son yüzyıllarda ise Batı'dan ithal edilen

scanfan

Bir deri manto. 15.yüzyıl sonu 16.yüzyıl başı. Yan sayfa: 19.yüzyıla ait bir havlu kenarı.

kumaşlarla rekabet etmekte güçlük çekilmiş, çok defa sıradan dokumalar yapılması yoluna gidilmiştir. Batı rekabeti ile birlikte Avrupa sanatının kuvvetli etkileri ile de kumaş sanatımız zamanla kendine özgü desenlerini kaybetmiştir. Giyimde daha sade desenlerin aranması ise düz renkli veya küçük ve sade desenli kumaşların yapımını teşvik etmiştir.

13. İŞLEME

Türk işleme sanatının Türkler'in tarihi kadar eski olduğu kesindir. Eski Türk kavimleri arasında dolaşan gezginler işlemeli elbiselerden, çadırlardan ve diğer eşyadan söz etmişlerdir. Ancak günümüze kadar gelmiş böyle erken örnekler bulunmadığı gibi, hatta Anadolu Selçukluları'ndan da tanıdığımız işleme yoktur. Yalnız, Selçuklu kumaşları konusunu işlerken sözünü ettiğimiz Alaeddin Keykubad'ın adını taşıyan kumaşta bu ad işleme olarak yazılmıştır. Böylece tanıdığımız tek Selçuklu işlemesi olmak niteliğini de kazanır.

Osmanlı döneminden ise oldukça erken sayılabilecek parçalar günümüze gelmiştir. İşlemelerin oldukça ince kumaşlar üzerine, çok defa ipek üzerine yapılması yüzünden bunlar çok ömürlü olmamış ve 16.yüzyıl öncesine ait eserler günümüze gelmemiştir. İşlemelerin tarihli örneklerini de daha önce sözünü ettiğimiz ve Osmanlı sultanlarının giysilerinin korunduğu Topkapı Sarayı'nda, yine bu giysiler üzerinde bulabiliyoruz. Ayrıca yine sarayda yaşayan kadınların elinden çıkma pek çok eser de bu müzede bulunmaktadır.

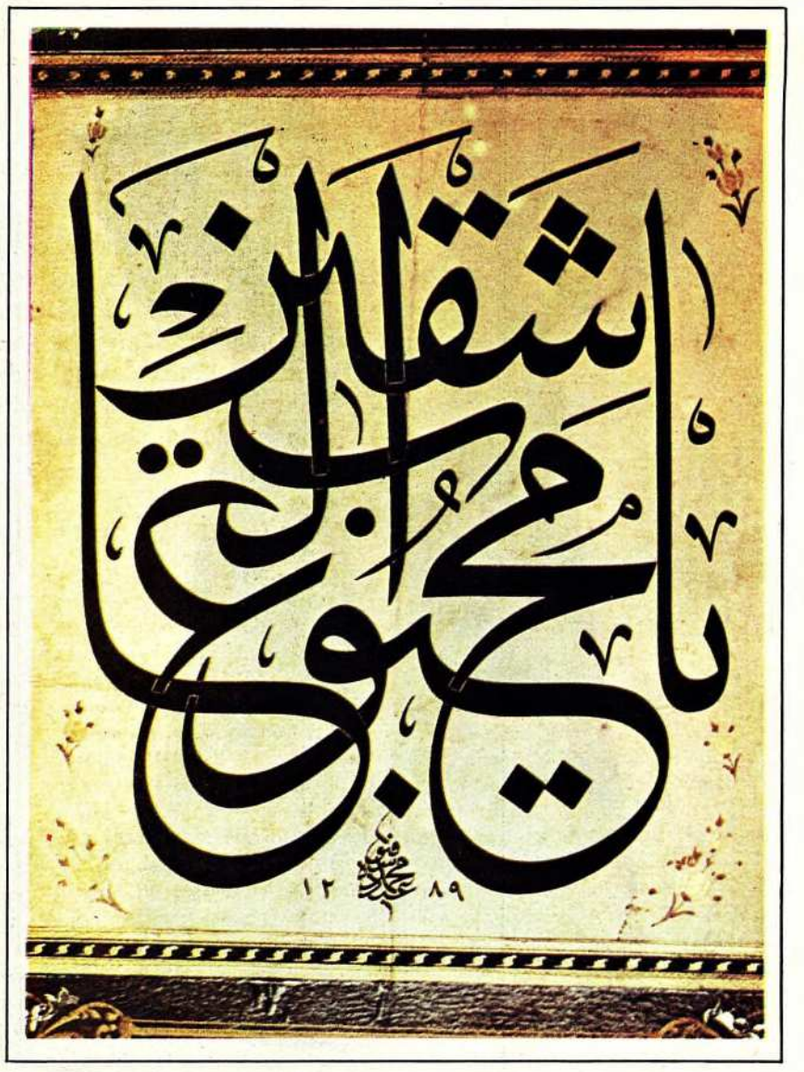
Kumaş, daha çok fabrikasyon veya atölye işi olmaya uygun bir sanat dalıdır. Buna karşılık işleme, aynen tekrarı güç, renk, motif ve malzeme bakımından işleyen kimsenin hayal gücüne ve sanat yeteneğine geniş ölçüde yer veren bir sanat koludur. Genellikle genç kızların çeyizleri için hazırladıkları ve daha yaşlıların da kızları için işlemek suretiyle yardım ettikleri işlerden oluşan bu çalışmalarda pek çok değişik teknik kullanılmıştır. Özenilen, göz nuru dökülen bu eserlerde malzemenin de dikkatle seçildiği görülür. İplikler genellikle ipektir. Ayrıca bolca gümüş ve altın teller de kullanılmıştır. Kullanılan tekniklerden bazıları ise **sarma, kasnak işi, aplike, hesap işi, pesent işi, susma, muşabbak işi**'dir. Bunların da çeşitleri ve varyantları olduğu dikkate alınırsa teknik zenginliği açıkça kendini belli eder. Yapılan işler de çok çeşitlidir. **Peşkir, yağlık, uçkur, çevre, havlu, mendil, bohça** gibi nisbeten tanınmış çeşitlerin yanı sıra **kaşbastı, tirkeş**, çeşitli **örtüler, sofra altı, seccade, yorgan yüzü** ve üst giyime ait eşya üzerinde işlemeler görülür.

Devirlere göre renklerin ve motiflerin değişmesi ve bunda diğer sanat dallarındaki akımlara oldukça uyulması ilk bakışta gayet normal bir olay sanılırsa da işleme sanatı için durum biraz farklıdır. Diğer sanatlar daha çok atölye işi olduğundan ve özellikle sarayın siparişleri için belli bir nakışhanenin verdiği desen ve deriktiflere uyulduğundan çeşitli sanat dallarındaki üslup uyumu doğaldır. İşlemede ise sanatçı değil, çoğu zaman bir amatör olmaktan ileri gitmeyen ev kızı ve kadını söz konusudur. Böyle olunca, köşesine çekilmiş ve dünyadan habersiz sanılabilecek Osmanlı kadınının dönemin sanat akımlarından oldukça iyi bir şekilde haberi olduğu ortaya çıkar.

En erken örnekleri 16.yüzyıl civarından tanımaktayız. Bunlarda klasik bir zevkin hâkim olduğu dikkatten kaçmaz. Renkler az sayıda ve uyumlu, desenler ise devrin modasına uygun olarak çok kere az stilize çiçeklerden ibarettir. Bunlar arasında lâle, karanfil ve gül ilk sırayı alırlar. Ayrıca yaprak, kozalak ve nar gibi motifler de çok görülür. Çiçek

scanfan

Süslü yazıya örnek: İstifli yazı (levha). Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı GY. 1325. Yan sayfa: Sülüs-nesih yazıya örnek: Murakka albümünden. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı EH. 2473.



veya diğer motifler tek olabileceği gibi çiçeklerin gruplanarak adeta buket halinde kullanılması da mümkündür. Kırmızı, yeşil ve mavi renkler hâkimdir.

17.yüzyılda kumaş desenlerini taklit eden işlemeler çok görülür. Nar ve enginar şekilleri, ayrıca lâle, karanfil, gül ve sümbül gibi çiçekler de yine revaçtadır. Karanfilin bütün yüzeyi kumaş deseni gibi sonsuz düzende kapladığı desenler de işleme sanatımızda bu yüzyılda çok görülür. Burada karanfiller adeta yelpazeyi andırırlar. Renklerde ise daha çok zenginlik aranmaya başlanmıştır.

18. ve 19. yüzyıldan günümüze gelen işleme sayısı doğal olarak oldukça çoktur. Ancak bunların kalitece üstün oldukları söylenemez. Bir parça üzerinde çok sayıda renk kullanılması, stilize edilmemiş çiçekler bu dönem işlemelerinin karakteristik özellikleri arasındadır.

14. DERİ İŞLERİ

Türkler'in deriyi kullanma ve işlemesinin çok eski tarihlere dayandığı bilinir. Daha İslamlıktan önceki devirlerde, göçebe, süvari ve sanatkâr ruhlu oldukları için çadır, at koşumları, çizme gibi ihtiyaçlarını deriden kaliteli olarak yaptıkları ve bunları süslemekten de uzak kalmadıkları kesindir. Ancak günümüze gelen örnekler çok daha sonralara aittir.

Anadolu Selçukluları'nın deriyi çok güzel şekilde işlediği ve bezediği gerçeğinin kanıtı, bu devirlerden günümüze gelen ciltlerdir. Bu devirden kalma başka türden eser ise saptayamadık.

Osmanlılar'ın deri işlerinden ise oldukça zengin koleksiyonlarımız vardır. Bunlarda pek çeşitli bezeme teknikleri kullanılmıştır. Kalın derileri süslemenin bir yolu aplike tekniğidir. Burada motif, zeminden farklı bir renkte kesilerek kenarları dikilir, eklenti yerlerinin belli olmaması ise gümüş ipliklerle kenarların gizlenmesiyle sağlanır. Mozayik tekniği daha zor bir uygulama gerektirir. Bunda aynı kalınlıkta iki deri, genellikle meşin üzerine aynı desen çizilir. Oyulmak suretiyle ayrılan motifler, diğer renkteki deride kalan zemin kısmı ile yan yana dikilerek birleştirilir. Bunlarda da gümüş iplikler ek yerlerini gizlemekte kullanılır. Baskı tekniği ise oldukça kolay olup, pabuç, çizme gibi yüzeylerin yanı sıra ciltlerde de kullanılmıştır. Desen tahta kalıplara oyularak hazırlandıktan sonra deri üzerine basılır. Ayrıca deri üzerine sırma, sim veya çeşitli renklerde ibrişim ya da ipliklerle işlemeler de yapılırdı. Çeşitli işleme teknikleri deri üzerine uygulanmıştır.

Osmanlılar'ın çeşitli yüzyıllarda yaptıkları deri eşyadan örnekler günümüze gelmiştir. Bunlar arasında oldukça geniş bir yer tutan kitap ciltlerine kitap sanatları arasında tekrar döneceğiz. Diğer eserler arasında kahve torbası, matara , su tası, nihaliler, sofra altı, kutu, çanta, eldiven gibi örneklerin yanı sıra çok sayıda pabuç, çizme ve terlik de vardır. Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki örnekler arasında renkli derilerle aplike tekniğinde bir sofra altı, kartuş, madalyon ve şemseler içinde yer alan rumili, hataili ve naturalist çiçek motifli bezemeleriyle seçkin bir yere sahiptir. Ayrıca hemen hemen bütün bezeme tekniklerinin görüldüğü pabuçlar ve çizmeler de dikkate değer eserlerdir.

Geç devirlere ait eserlerde simle yapılan işlemeler oldukça geniş yer tutar. Formlar ve bezeme motiflerinde ise bir kabalaşma dikkati çeker.

Tarihli eser sayısı bu sanat dalında hemen hemen yoktur. Ancak 4.Murad'a ait olduğu bilinen bir eldiven, Sultan Mahmud tuğralı bir heybe, Abdülmecid tuğralı bir matra gibi örnekler yaklaşık tarihlere sahiptir. Topkapı Sarayı'nda bir

scanfan

de 2.Selim'e ait çizme bulunmaktadır.

15. KİTAP SANATLARI

Türk sanatında kitap, kâğıt ve yazı ile ilgili sanatların özel bir yeri vardır. Bu sanat dallarına verilen önem, kitaba, özellikle dini konulu kitaplara ve bilimsel kitaplara verilen öneme paraleldir. Matbaanın ülkemize geç girmesi, dini kitapların ise çok yakın tarihlere kadar matbaada basılmamasının tercihi, elle hazırlanan kitap, yazılı levha ve benzerlerinin diğer birçok çevreye göre daha uzun zaman önemli bir sanat dalı olarak kalmasına neden olmuştur.

Kâğıdın hazırlanmasından, yazılmasına, süslenmesine, resimlenmesine ve ciltlenmesine kadar geçirdiği evreleri sırası ile incelersek bir kitabın kaç sanatçının elinden çıktığını, ne kadar emek ve masrafla ortaya çıktığını açıkça görürüz.

Kâğıdın Hazırlanması ve Renklendirilmesi

Kâğıt, kitabın ve her türlü yazılı evrakın ilk malzemesi olarak özel bir dikkatle işlenmeyi gerektirir. Yazma eserlerimizin ilk örneklerinde kâğıt yerine parşömen kullanılmıştır. Ancak, daha sonraları kâğıt kullanılmaya başlanınca, verilecek emeğin kaybolmaması için özenle bazı ön hazırlıklar yapılmıştır. Kâğıdın yüzeyinin parlak olması ve fazla emici olmaması yazı ve desenlerin iyi bir şekilde işlenebilmesi için gereklidir. Bunu sağlamak için üzerine **aher** denilen bir tabaka sürülürdü. Yumurta akı ve şap ile hazırlanan bir emülsiyon veya nişasta eriyiği gibi maddeler kâğıda fırça ile sürülür ya da kâğıt böyle bir sıvıya daldırılır. Bundan sonra kurumaya terk edilen kâğıt daha sonra **mühre** ile parlatılır. Aherlenmiş kâğıt üzerine yazılan yazılar veya sürülen boyalar silinebilir ve düzeltilebilir. Bu, sanatçıya büyük rahatlık sağlayan bir durumdur. Ancak, Osmanlılar'ın resmi yazışmalarında aherli kâğıt kullanılması da yine aynı özellikten dolayı yasaktı. Böylece belge değeri taşıyan yazılarda değiştirmeler önlenmiş oluyordu.

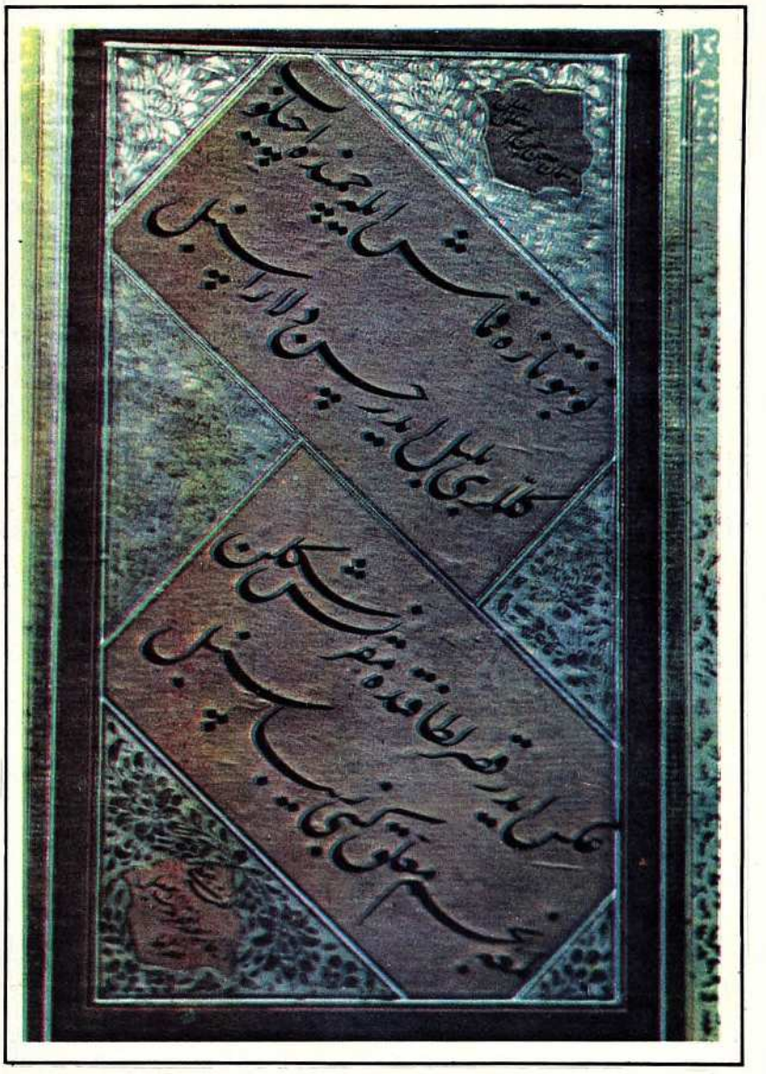
Kâğıt, doğal rengi ile kullanılabileceği gibi, renklendirilmesi de mümkündür. Bu, genellikle çok sulandırılmış boyaların sürülmesiyle elde edilirdi. Ancak, aherlenme işleminden sonra yapılması gerekir. Kâğıdın tamamı veya sadece bir kısmı renklendirilebileceği gibi özel tekniklerle desenli kâğıtlar da elde edilir ve kullanılırdı. **Ebru** adıyla bilinen, damarlı, dalgalı desenlerle süslü kâğıtlar bunların en önemli grubunu oluşturur. Su üzerine özel teknik ve malzeme yardımı ile yayılmış boyaların, üzerlerine yapıştırılan kâğıda geçmesi ile her seferinde bir birinden farklı örnekler elde edilir. Pek çok çeşidi olan ebrular, cilt, yazı kenarı gibi yerlerde kulanıldığı gibi, açık renkli olanları üzerine güzel yazılar yazılmak için de kullanılabilir.

Kitap ve risaleler için normal kalınlıkta kâğıt yeterliyse de duvarlara asılan levhalar ve başka bazı durumlarda yazı ve desenlerin kalın zeminler üzerinde olması tercih edilir. Yazı çok kalın olmayan kâğıda daha rahat yazıldığı için, önce normal kalınlıkta kâğıda yazılır. Daha sonra birkaç kat kâğıt veya karton üstüste yaptırılarak en üste yazı, renkli kâğıt veya ebru'dan bir çerçeve içinde kalacak şekilde yapıştırılır. Buna **murakka** adı verilir.

Kağıt, kitap haline getirilecek ise kesilerek forma haline getirildikten sonra yazılacak yazının sınırı ve satırları belirtilir. Düzgün satır elde edilmesi ancak, **mıstar** adı verilen basit bir araçla mümkün olur. Kalın bir karton veya mukavva üzerine satırların alt sınırını gösterecek şekilde iplikler geçirilir. Yazı yazılacak kâğıt bunun üzerine bastırıldığı zaman hafif kabartma olarak satır yerleri belli olur. Kâğıdın

scanfan

Talik yazıya örnek: Sümbülnâme'den rübai. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı H. 413. Yan sayfa: Bir kûfi yazı örneği.



dikilecek yanında az, diğer yanlarda daha fazla olmak üzere ara bırakılmalıdır. Bundan sonra yazının yazılmasına geçilebilir.

Yazı Yazılması, Cedvel Çekme ve Sayfa Bezemesi

Sayfanın kenarlarının renklendirilmesi ve ebru veya altın serpme anlamına gelen **zerefşan** gibi zemini hazırlama işlemleri dışındaki bezeme genel olarak yazı yazıldıktan sonra yapılır. Ancak, zaman zaman not almak veya akla gelen şiirleri toplamak gibi işler için kullanılan durumlarda yazıyı sınırlayan cedvel ve cedvel dışındaki **halkâr** adı verilen hafif bezeme yazıdan önce yapılmıştır. Yarım kalmış bazı kitap veya albümlerden bu durum anlaşılabilmektedir.

Yazı, kâğıt tek yaprak halindeyken yazılır. Yumuşak, ayrılabilen bir malzeme hattata rahatlık sağlar. Yazı genellikle diz üzerinde, kâğıdın altına konulan bir altlık üzerinde yazılır. Kullanılan malzeme kamış kalem, bunu yontmak için kullanılan ve bıçağa benzeyen kalemtraş, kalemin ucunu düzeltirken üzerine yatırıldığı **makta**, mürekkep hokkası ve kalem kutusu yani **divit**'tir. Mürekkep isten elde edilirdi. Kalem üzerindeki mürekkep miktarını ayarlı tutmak için hokka içine **lika** denilen ham ipek lifleri konurdu. **Rıh** adı verilen ve yazıyı kurutmak için kullanılan ince kum, ancak acele edilen hallerde kullanılır, yazının kendi kendine kuruması tercih edilirdi.

Hattat, kitap sanatında, hatta bütün İslam sanatında adını eseri üzerinde belirten başlıca kişidir diyebiliriz. Bunda, sanatına verdiği önemin yanı sıra, genellikle başka bir eserden kopya ettiği metnin aslına uygunluğunun sorumluluğunu üzerine almak istemesi rol oynamış olmalıdır. Hattat adını genellikle yazının son sayfasında belirtir. İlk sayfada ise yazarın adı, kitabın kimin için hazırlandığı, konusu gibi bilgiler verilir.

Yazılması tamamlanan metin, bezenmesi ile uğraşacak bir sanatçıya veya daha doğrusu bir atölyeye verilir. Burada çeşitli işleri ayrı kimseler yapar. Bu daha çok büyük çapta eserler, özenli işler için söz konusudur. Yoksa, hattat da eserini basitçe süsleyebilir veya bir sanatçı az olan süslemeyi tek başına da tamamlayabilir.

Bezemede kullanılan önemli malzeme altındır. Altın, ince yapraklar haline gelinceye kadar dövülmüş olarak kullanılır. Bu varak altınlar kullanılacağı yüzey genişse yapıştırılarak kullanılır. Eğer küçük alanlarda veya sulandırılarak hafif şekilde kullanılacaksa ezilmesi gerekir. Bu iş, bir çanak içinde arap zamkı , çok az su yardımı ve parmak ucuyla yapılır ve iyi sonuç alınacak bir ezme işlemi saatlerce sürer. Yeteri kadar ezildiği anlaşılınca su ile yıkanır. Yani önce sulandırılır, çökmeye bırakılır ve suyu yavaşça süzülür. Böylece hazırlanan altın, içinde az jelatin bulunan bir su yardımı ile suluboya gibi sürülmeye hazırdır. Ancak sürüldüğünde mat bir görünüşü vardır. Bunun için **zermühre** ile parlatılması gereklidir.

Sayfanın yazılı kısmını kenarlardan ayıran çizgilere **cedvel** denilir. Bunlar, basit yazmalarda mavi veya kırmızı boya ile çizilmiş bir çizgiden ibarettir. Daha özenle hazırlanan yazmalarda ise cedveller ince veya kalın bir çizgi halinde altınla çekilir. Altın cedvellerinin iki yandan siyah ince çizgilerle sınırlandırılması adettir. Ayrıca dıştan çok defa bir renkli çizgi ile, genellikle mavi ile çevrelenirler. Böyle cedvellere **kuzulu** denilir. Cedvelkeş çok defa tezhipçiden ayrı bir kimsedir.

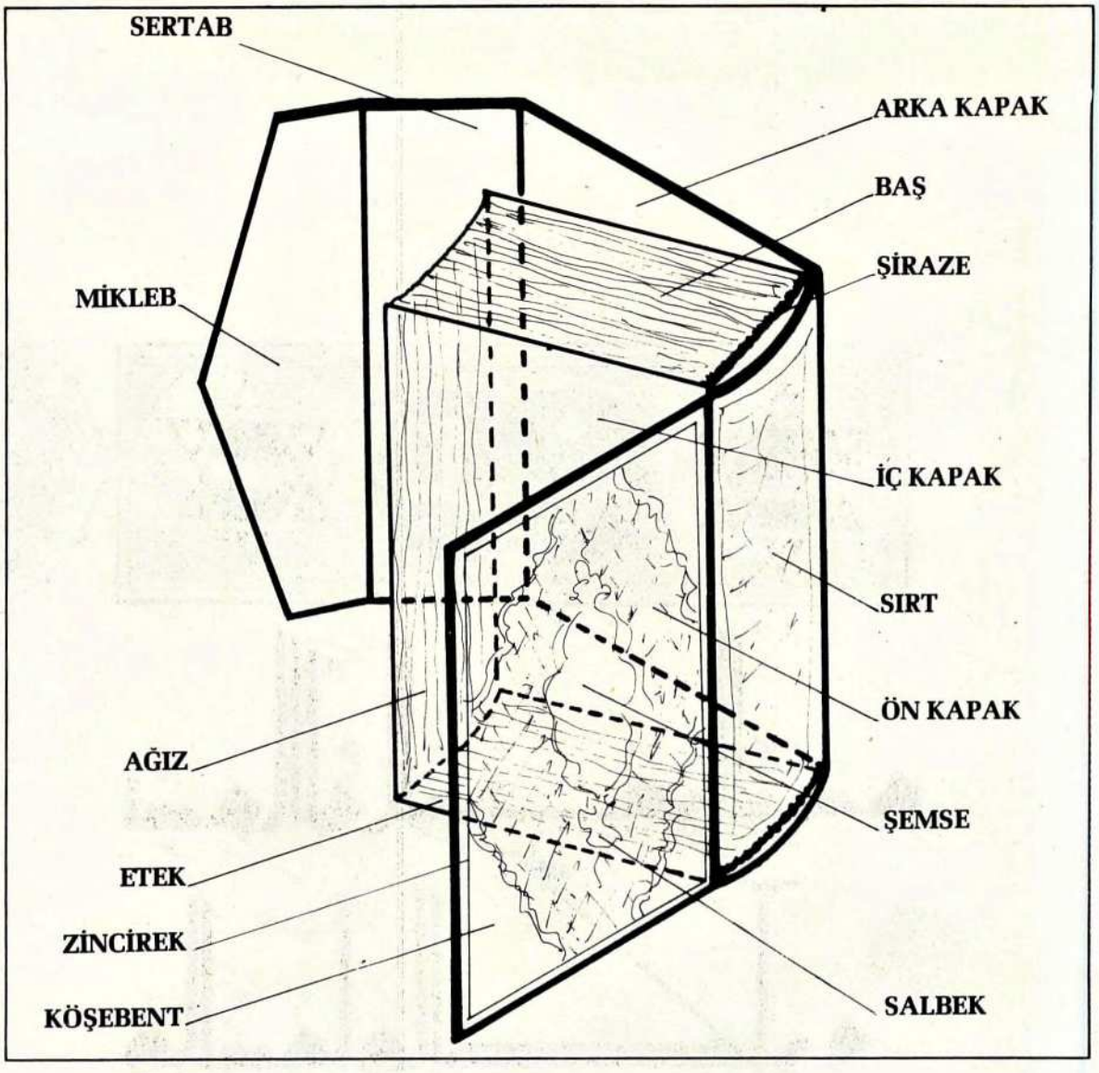
Bezemeler ya sayfanın cedvel dışında ya da metin arasında bu iş için bırakılmış boşluklardadır. Cedvel dışındaki

scanfan

سورة
الطارق
بسم الله الرحمن الرحيم
والسماء والطارق
وما ادراك ما الطارق
النجم الثاقب

scanfan

Bir cildin parçalarını gösteren çizim.



bezemede daha çok **halkâr** adı verilen, sulu altın ve az renkle yapılan serbest çalışmalar tercih edilir. Klasik tezhipler ise serlevha, başlık, sayfa kenarlarındaki güller veya hatime sayfalarında kullanılır.

Tezhipte ilk olarak hazırlanan desenin kâğıda geçirilmesi işlemi yapılır. Bu iş için ince kâğıda fırça ile çizilen desen iğne ile küçük aralıklarla konturlar boyunca delinerek bir kalıp hazırlanır. İçinde kömür tozu bulunan küçük bir torbacık bu kalıbın üzerinde gezdirilirse deliklerden geçen ince toz yardımı ile kâğıt veya diğer herhangi malzeme üzerinde desen belirir. Süsleme yazı sanatlarımızda desenin çoğaltılması için genellikle kullanılan bu yöntemdir. Zemin koyu renkli ise tebeşir tozu kullanılır. Bu şekilde elde edilen desenler uçucu olduklarından fırça ile derhal üzerlerinden geçilmesi gerekir. İlk olarak altınla bezenecek kısımlar yapılır. Bundan sonra sırası ile ince konturlar (tahrir) ve renklendirme işleri yapılır. Klasik tezhiplerde tahrirler kesin çizgiler oluştururlar. Buna karşılık halkâr tekniğinde konturlar nadiren belirtilirler. Minyatür veya daha sonraları pek sevilen çiçek resimlerinde de aynı sıra ile çalışılır. Cedveller dışında kalan bütün işlemlerde sadece fırça kullanılır. Konturlar için çok ince ve özellikle uç kısımları çok düzgün biten fırçalar gereklidir. Tezhiplerde bazen, halkâr ve minyatürlerde ise daha sık olarak yine fırça ile noktalama ve gölgelendirme işleri son rötuşlardır.

Tezhiplerden sayfa metnine taşan ince çizgiler ve noktaların yanı sıra bazen adeta ikinci bir tezhip gibi çok dikkatle işlenen kısımlara ise **tığ** adı verilir. Tığlar genellikle cedvelin dışındaki ince çizginin renginde boya ile, bazen de altın ile yapılır.

Böylece tamamlanan bezemeden sonra kitabın ciltlenmesine geçilir.

Ciltleme

Formalar halinde toplanan kitap, önce dikilir. Daha sonra hazırlanmış olan ciltle birleştirilmesiyle tamamlanmış olur. Cilt iki parça halinde hazırlanır. Bir yanda üst kapak ve sırt için bırakılan pay bulunur. Diğer yanda ise **miklep, sertab**, alt kapak ve yine sırt için bırakılan pay bulunur. Cildin her türlü işi, derinin veya diğer kaplama malzemesinin ölçülmesi ve hazırlanması, bezeme ve yapıştırma işleri bu iki parça eklenmeden yapılır.

Ciltlenmek üzere dikilen formları birbirine bağlı tutan ve kitabın alt ve üst kenarlarında yer alan kordon şeklindeki şiraze el ile örülür. Bundan sonra cildin kitapla birleştirilmesi işi yapılır. Bu sırada iki cilt parçasında da bulunan sırt payları üstüste geldiğinden bu kısmın dayanıklılığı sağlanmış olur.

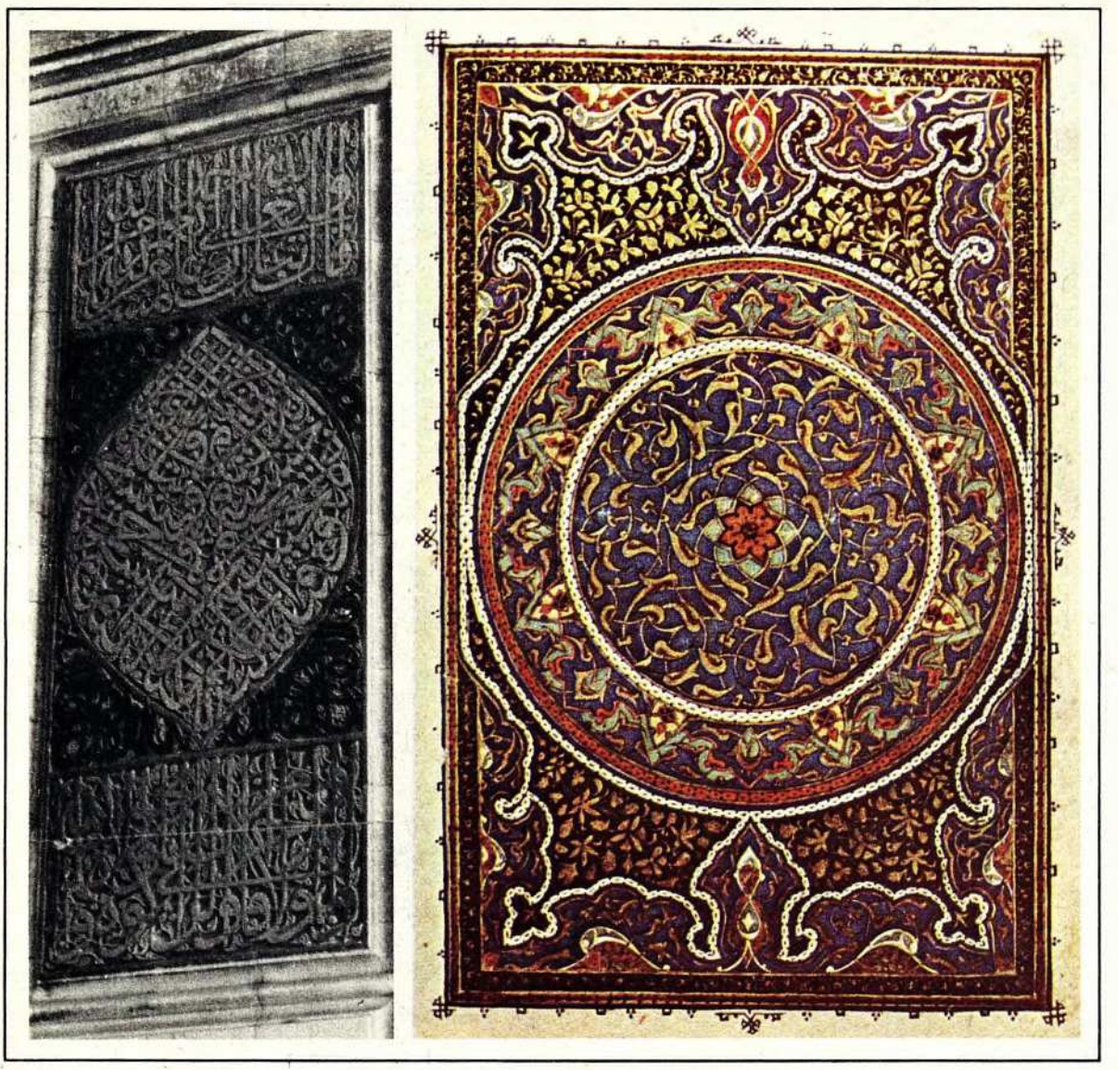
Klasik ciltlerimizde kapaklar kitabın boyunu aşmaz, sırt ise modern ciltlerden farklı olarak düzdür. Çok çeşitli malzemeden yapılabilen ciltlerimizin kapak, sırt ve şemseleri, gerek iç ve gerekse dış yüzlerinden çeşitli şekillerde bezenmiş renkli kâğıt veya kumaşlarla kaplanmıştır.

16. YAZI (HAT) SANATI

Yazı sanatının İslam sanatında özellikle Türk sanatında ayrı ve önemli bir yeri vardır. Yazının sadece okunabilir olmaktan ileri, bir güzel sanat dalı olması, göze güzel görünmesi, hatta bazen daha da ileri gidilerek görünüşteki güzelliğin okunabilirlik niteliğinden daha ön plana alınması dikkate değer özelliklerindendir.

Selçuklular tarafından kullanılan yazı türleri arasında oldukça sık rastladığımız **kûfî** adı verilen köşeli şekillerin hâkim olduğu yazı türü, daha sonraları, Osmanlı hattatların-

scanfan



Sol: Edirne Üç Şerefeli Cami. Portal yanında çok girift istifli aynalı yazı. Sağ: 2. Murad dönemine ait bir tezhip. 1435 tarihli bir müzik kitabından. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı R. 1726.

ca fazla sevilmemiş ve terk edilmiştir. Ancak, bezeme amacıyla yazının kullanıldığı yerlerde değişik çizgileri dolayısıyla zaman zaman kullanılmıştır. Bu yazının daha dekoratif bir görünüş kazanmasını sağlamak üzere harflerinin birbiri ile örüldüğü ve düğümlendiği örülü kûfî ve yine bezeme amacıyla harf uçlarının bitkisel formlarla sonuçlandığı çiçekli kûfî gibi çeşitleri vardır. Türk çini sanatının özellikle Selçuklu çinilerinin çeşitli yerlerinde bu tür yazılarla çok dekoratif frizler elde edilmiştir. Osmanlı çinilerinde ve çeşitli bezemelerinde ise bir satır kûfî yazının bir satır **sülüs** yazı ile birlikte ortaya çıkardıkları çizgi kontrastı sevilmiştir.

Türk yazı sanatı asıl parlak dönemini Osmanlı hattatlarıyla yaşamıştır. 13.yüzyıl sonlarında altı yazı çeşidinin bütün kurallarını toplayarak başarı ile uygulayan Yakutü'l-Musta'sımî Amasyalı bir Türk idi. Saptanan bu yazı çeşitleri **sülüs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevkî'** ve **rıka'** idi. Bunlardan bazıları Osmanlı zevkine uymamış ve hattatlar tarafından pek az uygulanmıştır. Nesih ve sülüs çok sevilmiş ve en güzel şekillerini yine Amasyalı bir hattat olan Şeyh Hamdullah'ın (1429-1520) elinde almışlardır. Bu yazı türlerinde şekiller yuvarlağa yakın ve oranlar çok gelişmiştir. Türk hattatlarının yazdığı Kur'an-ı Kerimlerin hemen hemen hepsi nesih yazı ile, bunlardaki büyük yazılar ve başlıklar ise genellikle sülüs hattı iledir. Şeyh Hamdullah'ın yazıları çok uzun süre bütün hattatlara örnek olmuş, onun gibi yazmak özenilen bir meziyet sayılmıştır. Bütün 14. ve 15. yüzyıllarda örnek alınan Yakut'un yerini Şeyh Hamdullah almıştır. Kanuni döneminin başta gelen hattatı olan Ahmet Karahisari (öl. 1556) Yakut'un yazı tarzını canlandırmaya çalışmış ve başarılı olmuşsa da ölümünden sonra Türk hattatları yine Şeyh Hamdullah'ın yolunu tercih etmişlerdir.

17.yüzyılda ise Hafız Osman (1642-1698) özellikle Kur'an yazısını çok geliştirmiş, onun yazdığı Kur'anlar 19.yüzyıldan itibaren baskı yolu ile çoğaltılarak bütün İslam çevrelerinde okunan hemen hemen standard Kur'an şeklini meydana getirmiştir. Bugünkü basılı Kur'anlardaki sayfa düzeni onun yazdığı örneklerden alınmıştır. Böylece yazdıkları en çok okunan hattat diye Hafız Osman'ı tanımlayabiliriz.

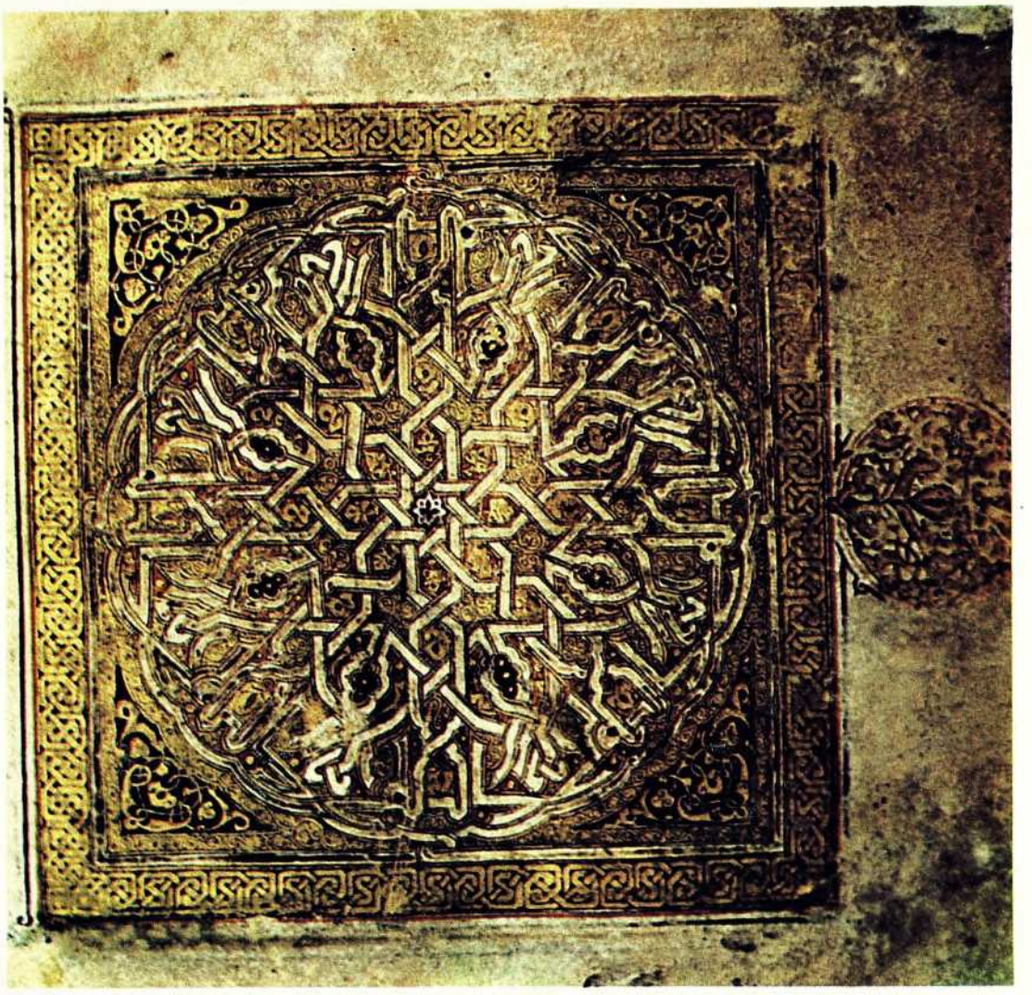
Türk sanatının pek çok dalında 19.yüzyıl dış etkilere fazla bağlılık veya gerileme devri olarak kabul edilir. Ancak yazı sanatı için durum böyle olmamıştır. Mustafa Rakım (1757-1826) Celî sülüs yazıyı geliştirmiş, onun yolunda ilerleyen Sâmi Efendi (1838-1912), Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Yesarizade Mustafa İzzet Efendi (öl. 1849) gibi hattatlar bu sanatı geliştirmiş ve yaşatmışlardır. Yesarizade, diğerlerinden farklı olarak, bir İran yazı türü olan **ta'lik** yazıyı tercih etmiştir. Son yılların önemli hattatları arasında ise Halim Özyazıcı (1898-1964) ve Necmeddin Okyay (1883-1976) anılmaya değer olanlardandır.

Kitap yazılarının yanı sıra duvarlara asılan levhalar, cami ve başka yapıları süsleyen yazılar, çeşitli yerlerdeki kitabeler, yazı sanatımızın çok güzel örneklerini oluştururlar. Bunlardan başka çeşitli istiflerle resimlerin elde edildiği yazılar daha çok bir çeşit halk resmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Padişahların imzası mahiyetinde olan tuğralar da yazı sanatının gelişmesine paralel bir gelişme göstermiştir. Bunlar her padişahla birlikte yalnız metni değil formu da az çok değişen birer mühür gibi olup, **tuğrakeş** adı verilen bir kimse tarafından yazılırdı. Tuğralar ferman, yazıt gibi yerlerde yazının başında bulunurlar veya anıtsal örnekleri tek başına bulunur. Özellikle büyük boydaki örneklerin tezhiplenerek süslendiği görülür.

Ferman ve benzeri resmi yazılarda kullanılan yazılar yukarıda sözünü ettiklerimizden farklıdır. **Divani** adı verilen

scanfan

13.yüzyıla ait bir tezhip. Kuran. Örgülü kûfi. İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi. A.6754.



bu yazılarda harfler kesintisiz ve bir birine bağlı olduğundan araya eklenti yapmak veya değişiklik yapmak mümkün değildir. Bu yazıların da çok dekoratif örneklerini arşivlerimizde bulmak mümkündür.

17. TEZHİP, HALKÂR, KİTAP RESMİ

Anadolu Selçukluları'nın eseri olduğunu kesinlikle bildiğimiz tezhipli yazma eser pek azdır. Kataloglarda Selçuklu dönemine maledilen yazma Kur'an ve başka eserlerin çoğunun kökeni belli değildir veya İran'daki Büyük Selçuklular'a ya da Suriye veya Irak bölgelerine, Eyyubi veya Zengilere maledilebilecek örneklerdir. Bunlarda genellikle yazı oldukça iridir ve yazının kendisi altınla yazılır veya çok süslü olmasıyla göze çarpar. Tezhip ise daha çok geometrik olup, ya başlı başına bir sayfayı kaplar ya da yazının çerçevesi niteliğindedir.

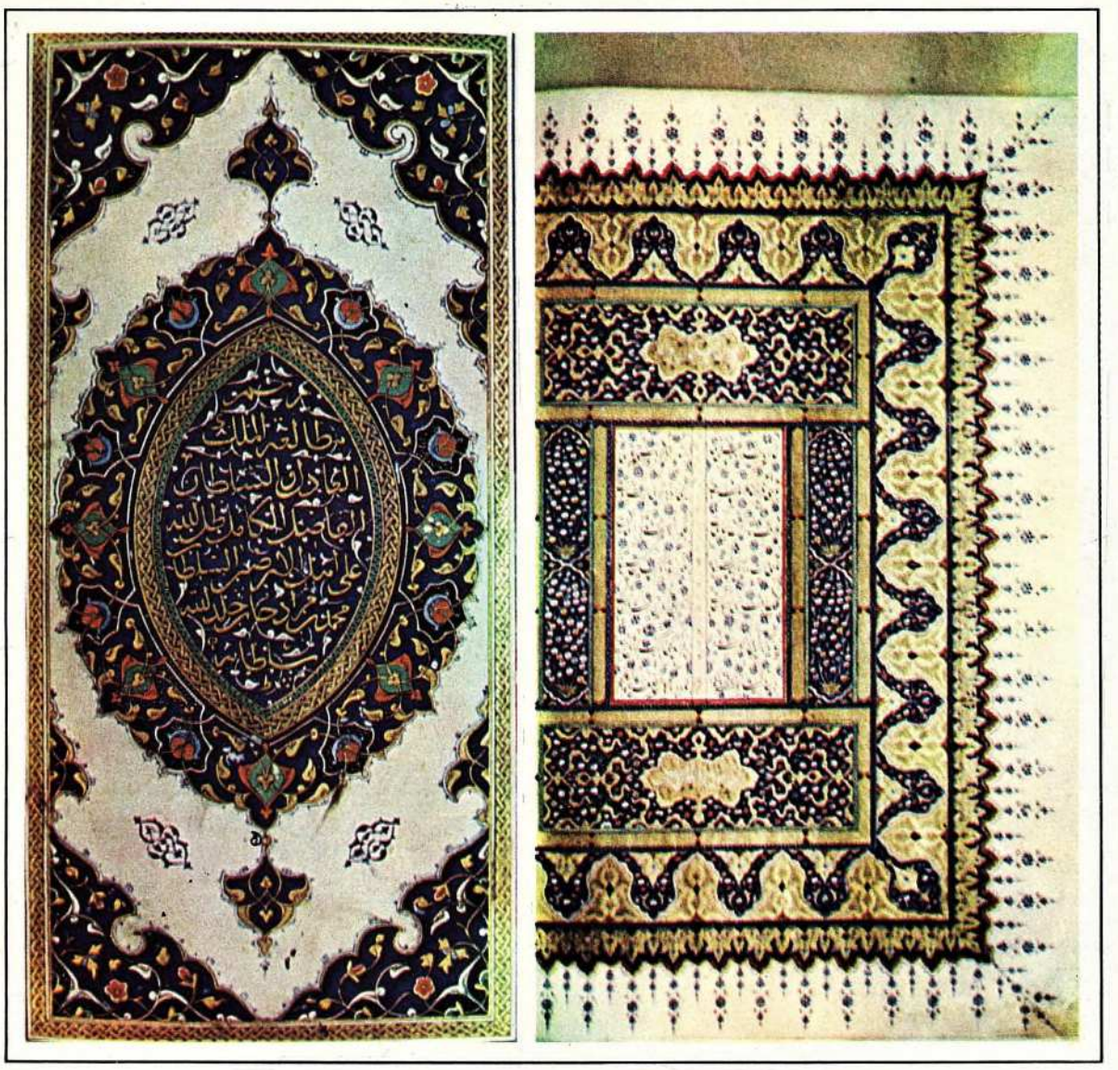
Anadolu'da yapıldığı kabul edilen, 13.yüzyıla ait olabilecek tarihli ya da tarihsiz bazı yazmalar da gerek yurdumuzdaki, gerekse çeşitli ülkelerdeki kütüphanelerde az da olsa vardır. Bunlarda başlıklar esas yazıya göre daha iri ve çok defa altınla veya renkli olarak yazılmış, tahrirli ve çerçeve içine alınmış olup, yazının zemini çeşitli şekillerde süslenmiştir. Başlık dışında yazılar genellikle Selçuklu sülüsü ile yazılmıştır. Yazı aralarında da bazen basit süsleme bulunur. Başlık bölümlerindeki süslemelerde altın, lacivert, beyaz, kahverengine yaklaşan bir kırmızı en çok görülen renklerdir. Kırmızı renk çok defa altın zemin üzerine sürüldüğü için renginin parlaklığını kaybettiğini görürüz. Bazen kırmızının yerini kahverengi de almıştır. Desenlerde kıvrık dallar üzerinde palmet ve rumiler, geçme ve örgü motifleri ve geometrik motifler hâkimdir. İşçilik çok ince sayılamaz.

Anadolu Selçukluları'nın tezhip sanatını biraz da 14.-15.yüzyılda Anadolu'da yapılan örnekler yardımı ile tanıyabiliriz. Karaman-oğulları'nın sanatında Selçuklu geleneklerinin hemen hemen değişmeden devam ettiğini bütün sanat dallarında gördüğümüze göre, tezhip sanatı için de aynı kuralı geçerli sayabiliriz. Konya ve çevresinde yapıldığı bilinen bazı eserlerin, yukarıda saydığımız Selçuklu renk ve desen özelliklerini taşıdığını, 15.yüzyıl içlerine kadar hemen hemen değişmeyen bir üslubun sürdüğünü görürüz:

Osmanlılar'dan kalma çok erken tezhip örneklerini kesinlikle tanımıyoruz. Ancak, 2.Murad zamanına ait tarihli tezhip örneği olarak Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan 1726 sayılı bir musiki kitabını söyleyebiliriz. 1437/38 tarihli bu yazma 2.Murad'a ithaf edilmiştir. Çok ilginç sayfa düzenleri ve zengin tezhibi ile dikkate değer bir yazmadır. Fatih dönemi tezhibinin gerek renk gerekse motifler bakımından öncüsü olan bu tezhiplerde oldukça canlı açık lacivert, kırmızı, yeşil, siyah renkler, altınla birlikte çok dengeli kullanılmıştır. Rumilerin yanı sıra çok stilize küçük çiçekler bu dönemden başlayarak bütün Fatih dönemi tezhibinde de hâkim motifler olmuştur.

Fatih Sultan Mehmed'in çok kültürlü oluşu ve kitaba gösterdiği büyük ilgi, çok sayıda bilimsel, dini ve edebi eserin kendisine sunmak için hazırlanmasına yol açmıştır. Bu eserler çok özenli biçimde hazırlandıklarından, zengin tezhiplerle de dikkati çekerler. Bu dönemden pek çok tezhipli yazma günümüze gelmiştir. Fatih döneminde bir saray nakışhanesinin bulunduğunu ve Baba Nakkaş tarafından yönetildiğini biliyoruz. Bu atölyenin eserleri başta olmak üzere Fatih dönemi tezhibi, bütün Osmanlı tezhip sanatı içinde, aşırılığa kaçmayan inceliği, ölçülü çizgileri, aydınlık renkleri ve yazıyı boğmayan, dengeli sayfa düzeniyle parlak bir dönemini yaşamıştır. Klasik motif dağarcığının rumileri,

scanfan



Sol: Fatih Sultan Mehmed dönemi tezhibi: Süleymaniye Kütüphanesi Şehzade Mehmed 101. 1467/68 tarihli. Sağ: Kanuni Sultan Süleyman dönemi tezhibi: Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı H.1517 numaralı Süleymannâme'den.

geometrik geçmeleri ve küçük çiçekler başta gelen bezeme unsurları olmuştur.

Klasik tezhip sanatının ikinci bir parlak dönemi ise Kanuni Sultan Süleyman zamanına rastlar. 16.yüzyılın ikinci yarısında tezhiplerde motif veya desenlerde, renklerde büyük değişiklikler görülmemekle birlikte, işçiliğin inceliği, sayfada tezhibin tuttuğu yerin artması, desenin hayret verecek kadar ince oluşu, altının bolca kullanılışı gibi özelliklerle adeta aşırı zengin örnekler ortaya çıkmıştır. Az da olsa, naturalist çiçek motiflerinin Klasik tezhip içinde de kullanıldığını görüyoruz.

Kanuni döneminde saray nakışhanesini yöneten Karamemi'nin eserine dayanarak bu akımın onun tarafından sanatımıza getirildiğini ileri sürebiliriz.

16.yüzyılda, öncülerini daha erken örneklerde de bulabileceğimiz farklı bir süsleme tekniğinin de çok kullanıldığı dikkati çeker. Halkâr adı verilen bu teknikte zemin boyanmamış, desenler serbest fırça darbeleriyle elde edilmiş ve daha iri, renkler ya hiç yok ya da çok uçuktur. Süslemenin asıl malzemesi altındır. Bu tarz bezemeler daha çok sayfaların cedvel dışında kalan bölümlerinden görülür. Klasik tezhiple süslenmiş bir sayfanın cedvel dışında halkâr bulunması da pek ender değildir. Halkâr tekniğinde bitkisel motifler ön plandadır. Hatai tarzının yanı sıra pek çok örnekte çiçekleri doğadaki formlarına hayli uygun olarak görürüz.

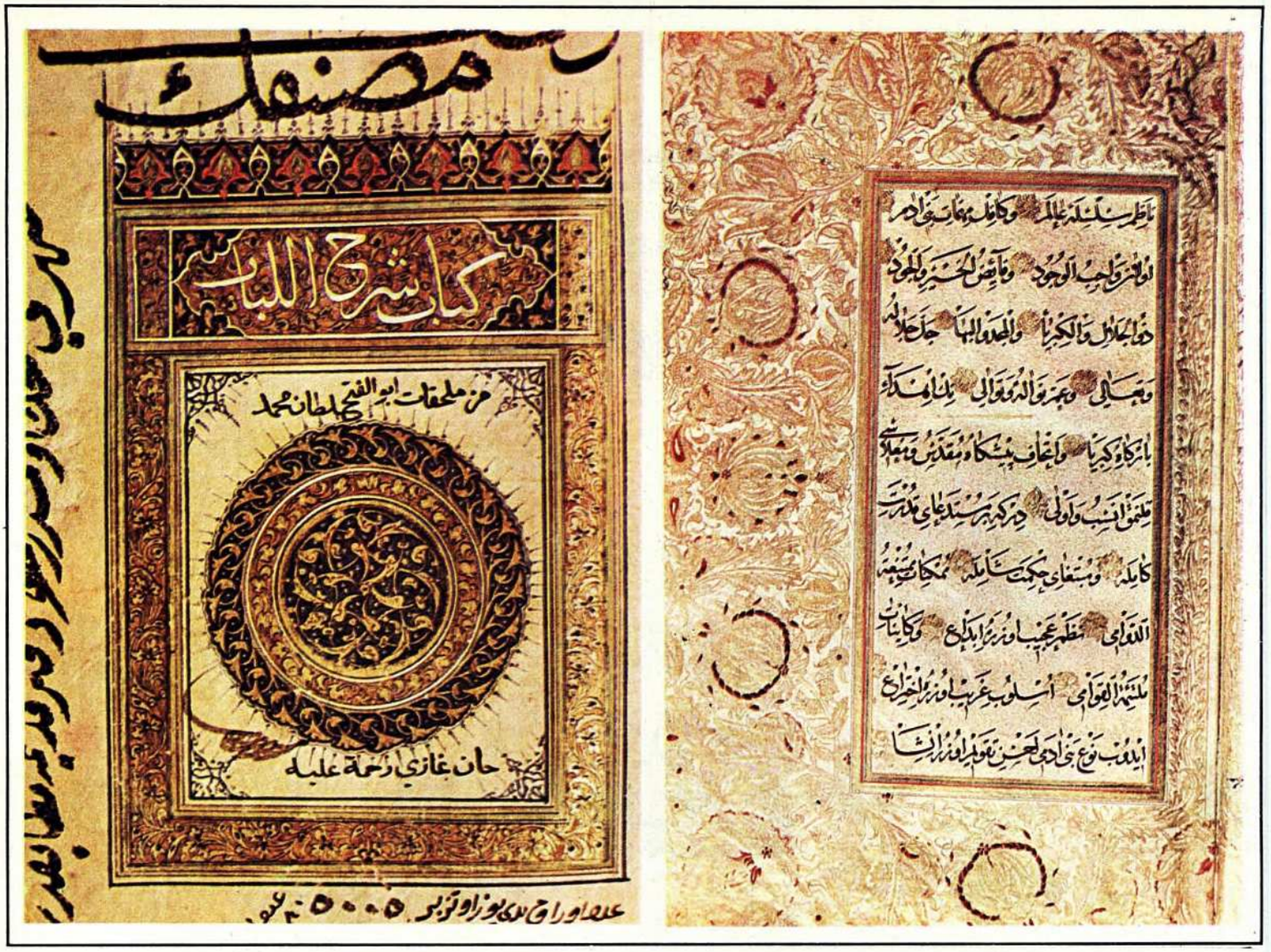
Yazma kitapların süslenmesinde kullanılan ilginç bir yöntem ise **katığ** adı verilen oyma sanatıdır. Bunda kâğıt özel bıçaklarla oyularak farklı renkte bir sayfa üzerine yapıştırılmakta, böylece çok güzel yazılar ve bezemeler meydana getirilebilmektedir. Büyük ustalıkla yapıldıklarında, oymanın negatifi ve pozitifi, yani desen ve zeminin her ikisi de kusursuz çıkmakta ve aynı desen iki defa, çok kere karşılıklı sayfalarda kullanılmaktadır.

17.yüzyılda tezhip sanatında büyük yenilik görülmez. İşçiliğin kalitesi Kanuni dönemi tezhibine göre gerilemiştir. Motif, renk ve kompozisyonlar ise pek zengin sayılmaz. Altının aşırı kullanılması ile gösterişli eserler ortaya çıkmıştır. Az da olsa Batı etkilerinin bu yüzyılda tezhip sanatımıza girmeye başladığını görürüz.

18.yüzyılda ise kitap süslemelerinde farklı iki yol dikkati çeker. Birincisinde klasik Osmanlı tezhibinin gerilemeye yüz tutmuş, kabalaşmış örnekleri uygulanmıştır. Diğer bir grup eserde ise batılı sanat etkilerinin daha kuvvetli ortaya çıkmaya başladığı örnekler vardır. Bu tür eserlerde serbest elle çizilmiş halkâr tarzı bezemenin yanı sıra , barok motiflerin girmeye başladığı tezhipler sayfa başlıklarını ve kenarlarını süsler. Çok defa klasik bir tezhibin ortasında naturalist sayılabilecek çiçeklerden bir demet yer alır. Çiçekler ise sadece tezhibin ve halkârın bir elemanı olarak değil, çiçek minyatürü diyebileceğimiz bağımsız kompozisyonlar halinde, çok defa yazma eserlerin ilk ve son sayfalarında, bazen de bütün bir kitabı veya albümü süslemekte kullanılmıştır. Bu çiçeklerin bazılarında stilizasyon oldukça kuvvetlidir. Edirnekârî olarak adlandırılan grupta işçilik kaba, çiçekler çok stilize, ancak yine de hangi çiçek olduğu oldukça iyi şekilde teşhis edilebilecek gibidir. Diğer bazı örneklerde ise bir minyatürcünün ince ve zarif çizgileri ile idealize edilmekle birlikte, çiçeğin bütün özelliklerini adeta bir botanikçi gözüyle gören ustanın doğaya sadık çalışması görülür. Bu tarzda çalışan sanatçılardan bazılarını adlarıyla da tanıyoruz. Ali Üsküdarî ve Abdullah Buharî'nin çiçek çalışmaları, bu türün zirvesi olmuştur diyebiliriz.

18.yüzyılın ikinci yarısı ve 19.yüzyılda klasik tezhip örnekleri kalitelerinden pek çok şey kaybetmiştir. Buna karşılık barok ve rokoko üsluplarda tezhipler ve çiçekli kitap süslemelerinin

scanfan



pek zengin örneklerini bu dönemde buluruz. Altının en parlak olduğu, tezhibin zeminini çok defa tamamen kapladığı bu tezhip örneklerinde, rokoko tarzın sevilen çiçeği gül, tek başına veya başka çiçeklerle birlikte en önemli motif olmuştur. Ayrıca bazı mimari elemanlar, sepet, vazo, akant yaprakları C ve S kıvrımlar bazen aşırılığa varan bir zenginlikte özellikle Kur'an-ı Kerim ve Dua kitaplarının sayfalarını süsler. Klasik tezhipte küçük madalyonlardan ibaret olan sayfa kenarında yer alan hizip, secde vs. güllerinin yerini tek çiçekler, vazoda veya sepette çiçek buketleri almıştır. Türk sanatının bütün özelliklerini taşıdıkları söylenemezse de, bu dönem tezhiplerinin ince taramalı, gölgeli, altın zemin üzerinden adeta fışkıran neş'eli görünüşleri ile kendilerine has kalitesi ve zenginliği inkâr edilemez.

18. CİLT SANATI

Türk cilt sanatı, başta deri ciltler olmak üzere pek çeşitli malzemeden, zengin bezemelerinin de pek çeşitli oluşuyla dikkati çeken bir sanat koludur. Deri, cildin ana malzemesidir. En dayanıklı ciltler deriden yapıldığı için günümüze gelme şansları da fazlaca olmuştur.

Tipik bir deri cilt, genişçe bir bordür içinde, ortada **şemse** adı verilen, genellikle oval bir madalyon, köşelerde ise **köşebent** adı verilen bölümlerle süslenmiştir. Genellikle sırt ve **sertab** kısımları da basit de olsa bezenmiştir. Cildin ağız kısmını koruyan bir de kapak vardır ki, buna **miklep** adı verilir. Miklebin süslemesi, bu klasik tipte, iki ucundaki köşebentler ve ortadaki küçük madalyondan oluşur. Deri ciltlerin en kalitelilerinde şemse ve köşebentler kabartma bezemelidir. Bolca altın kullanılmış ve yer yer farklı renkler de kullanılmıştır. Cildin iki renkli olması halinde bu bölümler boyanarak değil,iki farklı renkte derinin eklenmesi suretiyle ortaya çıkmıştır. Şemse ve köşebentli bezeme şekli kitap ciltlerinin o kadar karakteristik şekli olmuştur ki, farklı bir sanat dalında bu şema kullanıldığında, cilt şemasına göre diye tanımlanır.

Cildin bütün yüzeyinin sonsuz bir desenle bezenmiş olduğu örnekler de vardır. Bunlar **yekşah** olarak adlandırılır. Küçük baklavalara bölünmüş desenler için ise **zilbahar** terimi kullanılır.

Erken cilt örneklerinin genellikle deriden olduğu görülür. Bunlarda şemse köşebent şeması henüz gelişmiş değildir. Osmanlı ciltlerindeki kalıpla elde edilen gömme tekniği bunlarda henüz uygulanmamıştır. 15.yüzyılda Fatih döneminde çok gelişen kitapçılık sanatlarımız arasında ciltleri de görüyoruz. Bunlarda **hatayi** , **rumi, bulut** gibi klasik Osmanlı bezemesi motifleri uygulanmıştır. Bu dönem ciltlerinin iç yüzlerinde ise yine aynı şemalara uygun bezeme vardır. Altınla yüzeysel bir bezeme yapılabileceği gibi, pek çok ciltte, derinin dantel gibi oyulduğu ve farklı renkteki zemine yapıştırıldığı katığ tekniği kullanılmıştır. Daha sade örneklerde iç yüzde ebru veya başka bir yöntemle renklendirilmiş kâğıt da kullanılırdı.

Fatih dönemi sanatının ağırbaşlılığı yanında 16.yüzyıl ciltleri ihtişamları ile dikkatimizi çekerler. Cildin şemse ve zemin kısımlarının altın varakla tamamen kaplandığı, hatta değerli taşlarla süslendiği dikkati çeker. Bazı kitapların ciltleri, cilt sanatı çerçevesinden taşarak, birer kuyumculuk eseri olmuştur. Bu görkemli ciltleri 17.yüzyılda da buluyoruz. Daha önce değindiğimiz gibi iç yüzlerinde bu yüzyıllarda da oyma işçiliğine rastlanır. Ayrıca, mukavva veya kâğıt üzerine altın ve çeşitli renklerle yapılmış bezemeler de ciltlerin iç yüzlerinde bulunabilmektedir.

scanfan

Sol: Rokoko tezhip örneği: Delail el-Hayrat'tan. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı y.y. 1152. Sağ: 18.yüzyıldan bir çiçek örneği. Ali Üsküdarî'nin eseri Haseki küpesi ve Peygamber düğmesi. İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi T. 5650. Yan sayfa sol: Karamanoğulları dönemi tezhibi: 1454/55 tarihli. Konya'dan gelmiş bir yazmadan. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 5004. Sağ: Halkâr: 1662/63 tarihli Turhan Valide Vakfiyesinden. Süleymaniye Kütüphanesi, Turhan Valide 150.

Deri ciltler üzerinde farklı tekniklerde bezemeye de rastlıyoruz. Bunlar arasında derinin çeşitli renklerde motiflerle renklendirildiği örnekler vardır. Ayrıca, deri üzerine işleme de ciltlerin bezenmesinde özellikle 17.yüzyıldan sonra kullanılan bir tekniktir. Simle ve renkli ipliklerle yapılan işlemelerde daha çok naturalist çiçek motifleri görülür.

İşleme ciltler deri örneklerle sınırlanmamıştır. Çeşitli kumaşlar üzerine işleme ciltler de yine nisbeten geç tarihlerde oldukça sık görülür. Önceleri iğne ardı, sarma gibi tekniklerde renkli örnekler 17.yüzyıldan itibaren uygulanan işlemeler, 18.-19.yüzyıl örneklerinde kadife üzerine sırma ve simle yapılan işlemelere dönüşür. Birçok ciltte ise doğrudan doğruya, dönemin modası olan kumaşların cilt malzemesi olarak kullanıldığını görürüz. Bütün bu ciltlerde işleme ve kumaşlar deriden bir çerçeve içinde bulunmakta, böylece nisbeten dayanıklı olmaları sağlanmaktadır. Aynı şey, kâğıt veya ebru ile yapılan ciltler için de geçerlidir. Bu tür ciltlere **cihar-gûşe** adı verilir.

Osmanlı ciltlerinin önemli bir grubunu ise lake ciltler oluşturur. 17.yüzyıldan itibaren gittikçe daha sık rastlanan bu cilt tekniğinin öncülerini İran'da buluruz. İran lake ciltlerinden bezeme üslubu bakımından ilk bakışta ayrılabilen Osmanlı lake ciltlerinin bezemelerinde çok defa koyu renk zemin üzerinde altın ve çeşitli renklerde rumi, hatai, bulut, çeşitleri naturalist üslupta çiçekler gibi devrinin tezhip sanatına paralel gelişen bir motif dağarcığı görülür. Çiçek bezemelerinin tanınmış ustalarından olan Ali Üsküdarî, lake tekniğinde de çok başarılı eserler vermiştir. 18.yüzyılın ilk yarısındaki bu klasikleşmiş örneklerin yanı sıra üst ve iç kapaklarında manzara, çiçek ve buket bezemeleri bulunan çok sayıda lake cilt 19.yüzylın içlerine kadar yapılan kitaplarımızı süslemiştir.

Makine ile yapılan ciltlerin çoğalması ile ölmeye yüz tutan ciltçilik sanatının, eski eserlerin restoresi amacıyla da olsa, günümüzde canlandırılmaya çalışılması sevindirici olmaktadır.

BİBLİOGRAFYA

Genel

ARSEVEN, C.E., *Les arts décoratifs turcs*, İstanbul, 1952.
ASLANAPA, O., *Turkish art and architecture*, London, 1971.
DEMİRİZ, Y., *Osmanlı mimarisinde süsleme*, I.Erken devir (1300-1453). İstanbul, 1979.
HEYET, *İslâm Sanatında Türkler*. The Turkish Contribution to Islamic Arts. İstanbul, 1976.
KÜHNEL, E., *Islamische Kleinkunst*, Braunschweig, 1963 (2.baskı).
ÖNEY, G., *Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme ve el sanatları*, Ankara, 1978.

Taş

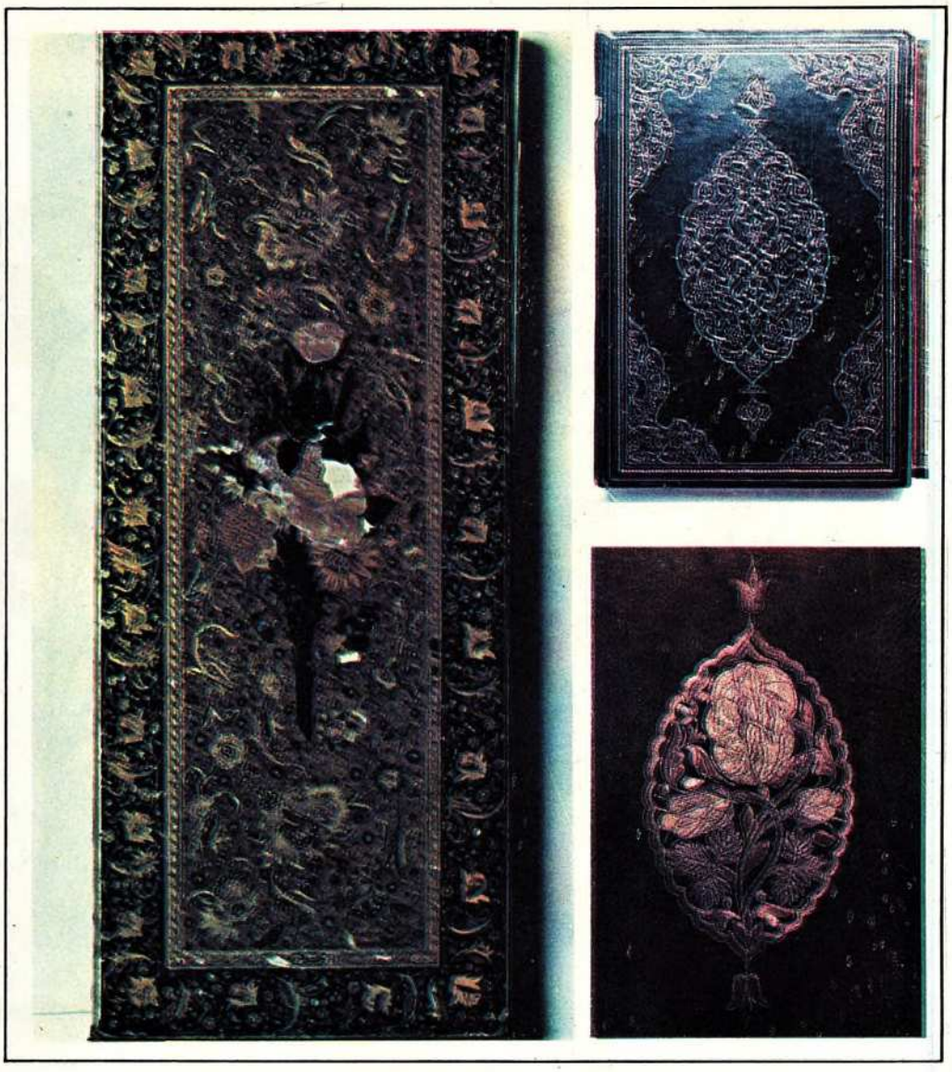
ERDMANN, Kurt- Hanna, SCHNEIDER, G., *Das anatolische Karavansaray des 13.Jahrhunderts*. II-III. Baubeschreibung. Die Ornamentik, Berlin, 1976.
KARAMAĞARALI, B., *Ahlat Mezartaşları*, Ankara, 1972.
ÖGEL, S., *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*, Ankara, 1966.

Pano ve Duvar Resmi

ARIK, R., *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*, Ankara 1976.
RENDA, G., *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı*, 1700-1850, Ankara, 1977.

scanfan

Sol: Lake bir cilt kapağı: Ali Üsküdarî, Gazeller. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 5650. Sağ üst: Fatih Sultan Mehmed döneminden bir cilt kapağı: Gurur el-Ahkâm. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı A. 1032. Sağ alt: Deri üzerine işlemeli bir cilt. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı R. 426.



Çini ve Keramik

ASLANAPA, O., *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul, 1949.
ASLANAPA, O., *Anadoluda Türk çini ve keramik sanatı*, İstanbul, 1965.
CARCARADEC, M.de, *Mural ceramics in Turkey*, İstanbul, 1981.
OTTO-DORN, K., *Türkische Keramik*, Ankara, 1957.
ÖNEY, G., *Türk devri Çanakkale seramikleri*, Ankara, 1971.
ÖNEY, G., *Türk çini sanatı*, İstanbul, 1976.
YETKİN, Ş., *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi*, İstanbul, 1972.

Cam

BAYRAMOĞLU, F., *Türk cam sanatı ve Beykoz işleri*, İstanbul, 1974.
EYİCE, S., "La verrerie en Turquie de l'époque byzantine à l'époque turque", *Annales du 4me Congrès des Journées Internationale du Verre*, 1969, s. 162-182.

Maden

ERGİNSOY, Ü., *İslam maden sanatının gelişmesi*. (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının sonuna kadar), İstanbul, 1978.

Ahşap ve Sedef

ÇULPAN, C., *Türk-İslâm tahta oymacılık sanatından rahleler*, İstanbul, 1968.
ORAL, M.Zeki, "Anadolu'da sanat değeri olan ahşap minberler, kitabeleri ve tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, V. 1962, s. 23-77.
ÖNEY, G., "Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri ahşap teknikleri" *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, 1969-70, s. 135-149.
ÜNAL, İ., "Türklerde sedefçilik", *Güzel Sanatlar*, 6, 1949, s. 132-147.

Halı

ERDMANN, K., *Der orientalische Knüpfteppich*, Tübingen, 1960 (2. baskı).
ERDMANN, K., *Siebenhundert Jahre Orientteppich*, (Ed.H.Erdmann), Herford, 1966.
YETKİN; Ş., *Türk halı sanatı*, İstanbul, 1974.

Kilim

ACAR, B., *Kilim ve düz dokuma yaygılar*, İstanbul, 1975.
PETSOPOULOS, Y., *Kilims. The art of tapestry weaving in Anatolia, the Caucasus and Persia*, London, 1979.
YETKİN, Ş., "Osmanlı Saray sanatı üslubundaki kilimlerden iki yeni örnek", *Vakıflar Dergisi*, XIII, 1981, s.375-386.

Kumaş ve İşleme

ALTAY, F., *Kaftanlar*, İstanbul, 1979.
BEKKER, N.-Durul, Y., *Türk işlemelerinden örnekler*, İstanbul ts.
GÖNÜL, M., *Türk elişleri sanatı (XVI-XIX. yüzyıl)*, Ankara, 1973.
ÖZ, T., *Türk kumaş ve kadifeleri*, 2 cilt, İstanbul 1946-1951.

Kitap, Yazı ve Kâğıt Sanatları

AKSOY, Ş., "Kitap süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko üslûbu" *Sanat*, Sayı 6, Haziran 1977, s. 126-136, s. 150-151 ing. özet.
BALTACIOĞLU, *Türklerde yazı sanatı*, Ankara, 1958
BİNARK, İ., *Eski kitapçılık sanatlarımız*, Ankara, 1975.
ÇIĞ, K., "Türk oymacıları (Kağıtları) ve eserleri" *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, II, 1957 (1958). s. 159-179.
ÇIĞ, K., "Türk lâke müzehhipleri ve eserleri" *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, 1969-70, s. 243-252.
ÇIĞ, K., *Türk kitap kapları*, İstanbul, 1971.
İNAL, İbnülemin M.K., *Son Hattatlar*, İstanbul, 1955.
KÜHNEL, E., *Islamische Schriftkunst*, Graz, 1972 (2. baskı).
ÖZDENİZ, E., "Türk cilt sanatı", *Sanat Dünyamız*, Yıl 7, Sayı 21, Ocak 1981, s. 13-25.
SERTOĞLU, M., *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, İstanbul, 1975.
ÜNVER, A.S., *Hattat Ahmet Karahisarî*, İstanbul, 1948.
ÜNVER, A.S., *Müzehhip Karamemi*, İstanbul, 1951.
ÜNVER, A.S., *Müzehhip ve çiçek ressamı Üsküdarlı Ali*, İstanbul, 1954.
YAĞMURLU, H., "Tezhip sanatı hakkında genel açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde imzalı eseri bulunan tezhip ustaları, *Türk Etnoğrafya Dergisi*, XIII. 1973, s. 79-121.
YAZIR, M.B. (Neşre hazırlayan U. Derman), *Medeniyet âleminde yazı ve İslam medeniyetinde Kalem Güzeli*, 2 cilt, Ankara 1972-1974.

scanfan

ANADOLU TÜRK MİNYATÜRÜ

Dr. Filiz Çağman

scanfan

ANADOLU TÜRK MİNYATÜRÜ

Dr. Filiz Çağman

GİRİŞ

Türkleşen Anadolu'da minyatür sanatı varileri önceleri Selçuklu emirlerinin daha sonra Osmanlı sultanlarının himayelerinde gelişme göstermiştir. Selçuklu Türkleri'nin Anadolu'ya yerleşmesinden bir süre sonra oluşan sanat ortamında Türk minyatürü Anadolu'da ilk örneklerini vermiştir. Selçuklular'ı izleyen Beylikler dönemindeki duraklamadan sonra Türk minyatürü kısa sürede imparatorluk haline gelen Osmanlılar'ın himayesinde yeniden canlanmış ve yüzyıllar boyunca devamlılığını sürdüren özgün bir minyatür okulu yaratılmıştır.

1. SELÇUKLU DÖNEMİ ANADOLU MİNYATÜR SANATI

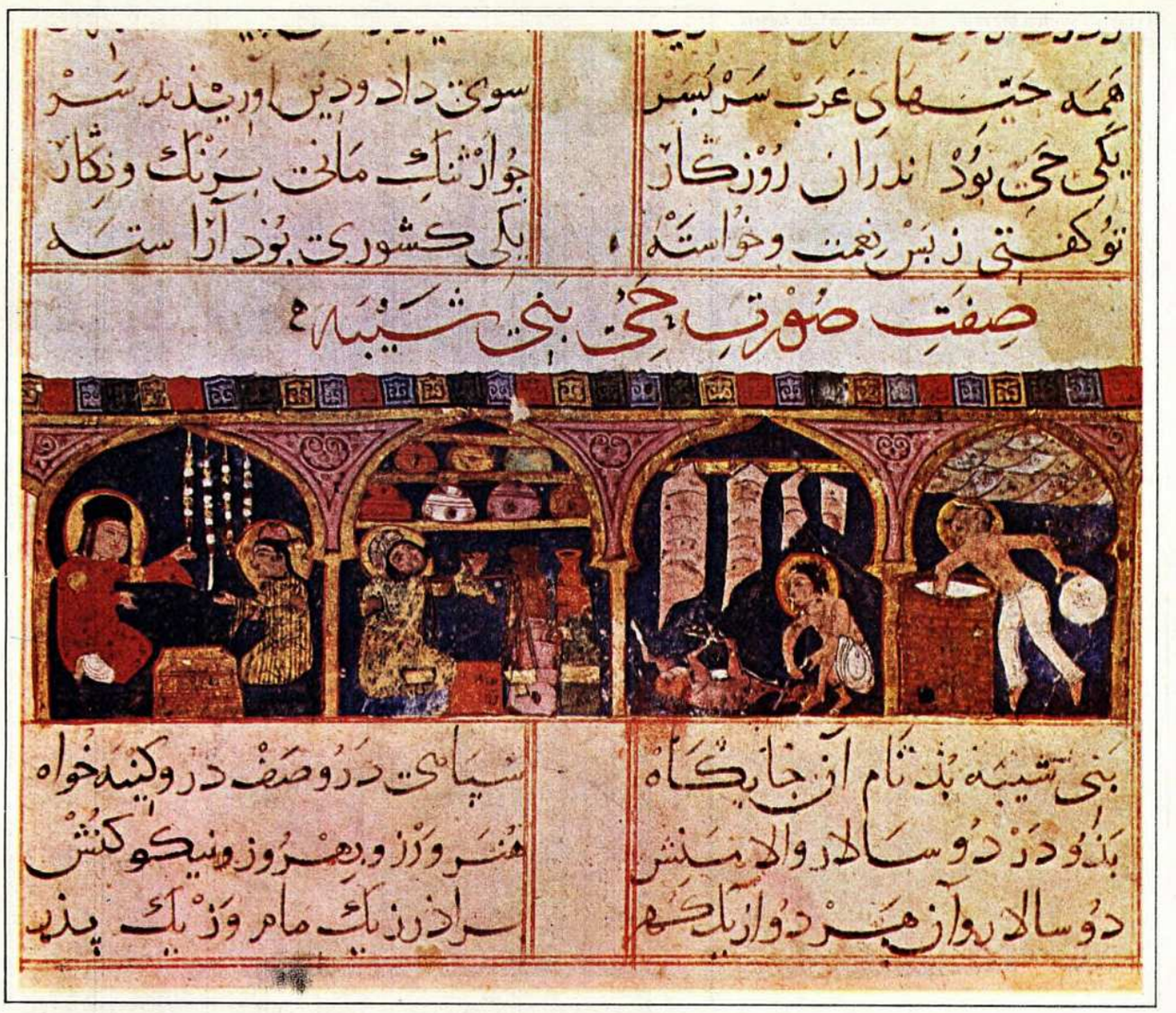
Selçuklu dönemi Anadolu minyatür sanatının günümüze gelen örnekleri 12. ve 13.yüzyıldandır. Bu dönemde Anadolu'daki çeşitli sanat merkezlerinde resimlendirilen beş minyatürlü yazma saptanabilmiştir. Bilinen en erken tarihli eser Dioskorides'in **Materia Medica** adlı botanik ve zoolojiyle ilgili eserinin Arapça çevirisi olan **Kitab al-Haşâ'iş** nüshasıdır. Eserin, Artuklu Emiri Necm el-Din Alpî (1152-1176) için, Mihran ibn Mansûr tarafından Süryanice'den Arapça'ya çevirisi Meyafarikîn'de (Silvan) yapılmıştır. Eserde çeşitli bitki ve hayvan tasvirlerinin yanı sıra insan resimleri de görülür (Meşhed, İmam Rıza Güzergâhı).

Artuklular'ın himayesinde resimlendirilen bir diğer eser **K.fi Ma'rifet el-Hıyal el-Hendesiya**'dır. Artuklu emiri Nasreddin Mahmud'un (1200-1222) isteği üzerine Saray mühendisi Abûl-izz Abûbekr İsmail b. ar-Razzâz al Cezerî tarafından yazılıp resimlendirilmiştir. Teknik buluşları kapsayan eserde su saatleri, çeşitli içki kapları, kan ölçekleri, fıskiyeler, çeşitli müzik aletleri, tulumbalar, şifreli kilitler ve oymacılıktan bahseden bölümler vardır. Cezerî'nin müsveddelerinden temize çekilen ve resimleri Cezerî tarafından yapılan orijinal nüsha 602 Şaban (1206 Mart) tarihlidir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. A. 3472). İnsan ve hayvan formunda aletlerin, su saatlerinin renkli çizimleri bize dönemin resim anlayışı ve Artuklu Sarayındaki yaşam biçimi hakkında kısmen fikir verecek niteliktedir. Eserin resimlerindeki figürlerin yuvarlak yüzleri, uzun saçları ve giysileri, çağdaşı ve Anadolu dışındaki Selçuklu resim üslubuyla benzerlik gösterir.

Dönemin bir diğer resimli eseri, Sufî'nin **Suvar al-kavakîb as-sâbita** adlı 965 yılında yazdığı Yıldız bilimi, burçlarla ilgili eserinin 1135 tarihli kopyasıdır. Eser Mardin Artukluları döneminde, olasılıkla Mardin'de hazırlanmıştır (Süleymaniye Ktp. Fatih 3422). Eserdeki çizimler, Selçuklu tasvir sanatı geleneklerine uygun, stilize edilerek çizilmişlerdir.

Anadolu Selçuklu resim sanatının en önemli örnekleri Konya'da 13. yüzyıl başlarında hazırlandığı anlaşılan **Varka ve Gülşah** adlı eserde yer alır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 841). Ayyukî tarafından Gazneli Sultan Mahmud adına Farsça ve manzum olarak yazılan eser, bir aşk romanıdır.Olay Hz. Muhammed zamanında Arap kabileleri arasında geçer. Kardeş çocukları olan Varka ile Gülşah olayın baş kahramanlarıdır. İslam dünyasında çok sevilen bu mesnevinin günümüze gelen tek resimli nüshası 13.yüzyıl başlarında Konya'da hazırlanmıştır. Eserdeki 71 minyatürden birisinde nakkaşın adı yazılıdır. Hoylu Abdülmümîn b. Muhammed adlı bu sanatçının 13.yüzyılın ilk yarısında Konya'da yaşadığı bir belge ile saptanmıştır. Eserde minyatürler yatay frizler halinde yer alır. Sanatçının en önemli özelliği hikâyenin tümünü resimlerle anlatmasıdır.

scanfan



Ayyuki'nin Varka ve Gülşah adlı eserinden bir minyatür: Olayların geçtiği kabiledeki çarşı. 13. yüzyıl başları, Konya. Topkapı Sarayı Müzesi, H.841.

Öncelikle olayın baş kahramanlarının yaşadığı kabilenin günlük yaşamını yansıtmakla işe başlar. Daha sonra olayın kahramanları olan Varka ile Gülşah'ı tanıtır. Bu resimleri tüm olayların anlatıldığı tasvirler izler. Abdülmümîn, kabileye yapılan baskınları, savaşları, aşıkların tutsak düşmelerini, kurtuluştan sonra ortaya çıkan sorunları, yeniden ayrılıkları vs. yani romanın tüm ayrıntılarını resimlerle izlememizi sağlar. Kökleri Uygur-Orta Asya resmine kadar uzanan bu resimler, minaî tekniğinde keramik ve çinilerde izlenen,Selçuklular'ın geleneksel resim üslubunun en seçkin ve karakteristik örnekleridir.

Anadolu Selçuklular'ından günümüze gelen son minyatürlü yazma Nasr da-Dîn Sivasi'nin tezkiresi'dir. (Paris, Bibl.Nat.) Eserin ilk bölümü astroloji ve sihirle ilgilidir. **Daka'îk al-Hakâ'ik** adlı ikinci kısım 1271'de Aksaray'da yazılmıştır. Üçüncü kısım **Mu'nis el-Havâid** ise 1272 yılında Kayseri'de yazılmış ve Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiştir. Eserin akademik karakter taşımayan resimlerinde Bizans-Hıristiyan sanatının etkileri açıkça gözlenir. Belirtilen eserler dışında Anadolu'da, özellikle Konya'da zengin bir resim faaliyetinin varlığı kaynaklardan anlaşılır. Büyük mutasavvıf Mevlana'nın (öl. 1273) ve müridlerinin resim sanatına duyduğu ilgi bilinmektedir. Ahmed Eflâkî Menâkıb al-Ârifîn adlı eserinde birçok sanatçı arasında nakkaşlar ve ressamların da adlarını verir. Bunların arasında özellikle ressam Kaluyan ve Aynüddevle'nin adları geçer. Anadolulu bir ressam olan Aynüddevle'nin Gürcü Hatun için Melvana'nın portrelerini yaptığı ve ünlü mutasavvıfın sanatçıya poz verdiği bilinmektedir.

Selçuklu dönemi Anadolu minyatür sanatı verilerinin önemli bir kısmı görüldüğü gibi Artuklu emirlerinin himayesinde, Güneydoğu Anadolu'daki merkezlerde hazırlanmıştır. Artuklular'ın bilimsel konulu eserlerin yazılıp resimlendirilmesine karşı gösterdikleri ilgiyi yansıtması bakımından bu eserler büyük bir değer taşırlar. Selçuklu dönemi Anadolusundaki akademik resim sanatının merkezinin ise Konya olduğu, gerek **Varka ve Gülşah** minyatürlerinden, gerekse kaynaklardan açıkça anlaşılmaktadır.

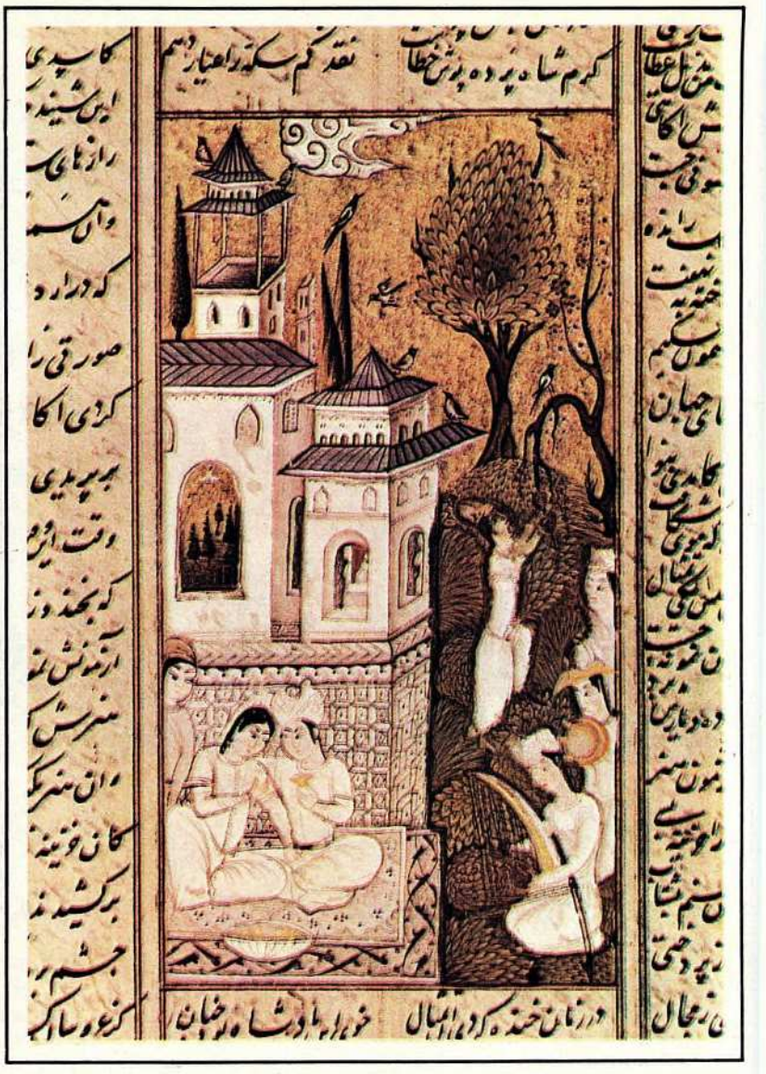
2. OSMANLI MİNYATÜR SANATI

Erken Dönem

Osmanlı döneminde minyatür - kitap resmi ve sanatı tamamen saraya bağımlı olarak gelişmiş ve üçyüz yılı aşkın süre ürünler vermiştir. Bu dönemin günümüze gelen ilk örnekleri İstanbul'un Fatihi Sultan 2. Mehmed'in saltanat yıllarındandır (1451 - 1481). Sultan Mehmed'in ilginç kişiliği ve Batı resmine, özellikle portre sanatına duyduğu ilgi bu dönem resim sanatımızı etkilediği gibi, Osmanlı resim sanatının daha sonraki gelişimine de yön vermiştir. Sultan Mehmed İstanbul'u fethinden bir süre sonra daha doğrusu Sarayburnu'nda yaptırdığı Yeni Saray'ına yerleştikten sonra Batı'nın bazı ünlü portre ressamlarını - portre ve madalyonunu yaptırtmak amacıyla - sarayına davet etti. Bu sanatçıların en ünlüsü kuşkusuz Centile Bellini'dir. 1479 Eylül- 1480 yılı Aralık ayı arasında İstanbul'da bulunan sanatçının, genç sultanın portresini, bazı desenler ve saray duvarlarına resimler yaptığı bilinmektedir. İstanbul'a gelen diğer İtalyan sanatçılar arasında Venedikli Mastori Pavli, Veronalı Matteo de Pasti'nin de adları geçer. Bir diğer ünlü İtalyan ressam Constanza da Ferrara da 1478 - 1481 yılları arasında İstanbul'da bulunmuş ve sultanın madalyonunu hazırlamıştır. Fatih'in Saray albümlerinden birisinde bulu-

scanfan

Emir Hüsrev Dehlevi'nin Hamse'sinden bir minyatür: Behram Gur beyaz köşkte. 1498 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, H. 799.



nan küçük ölçüdeki portresi bu sanatçıya atfedilir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 2153, y. 145).

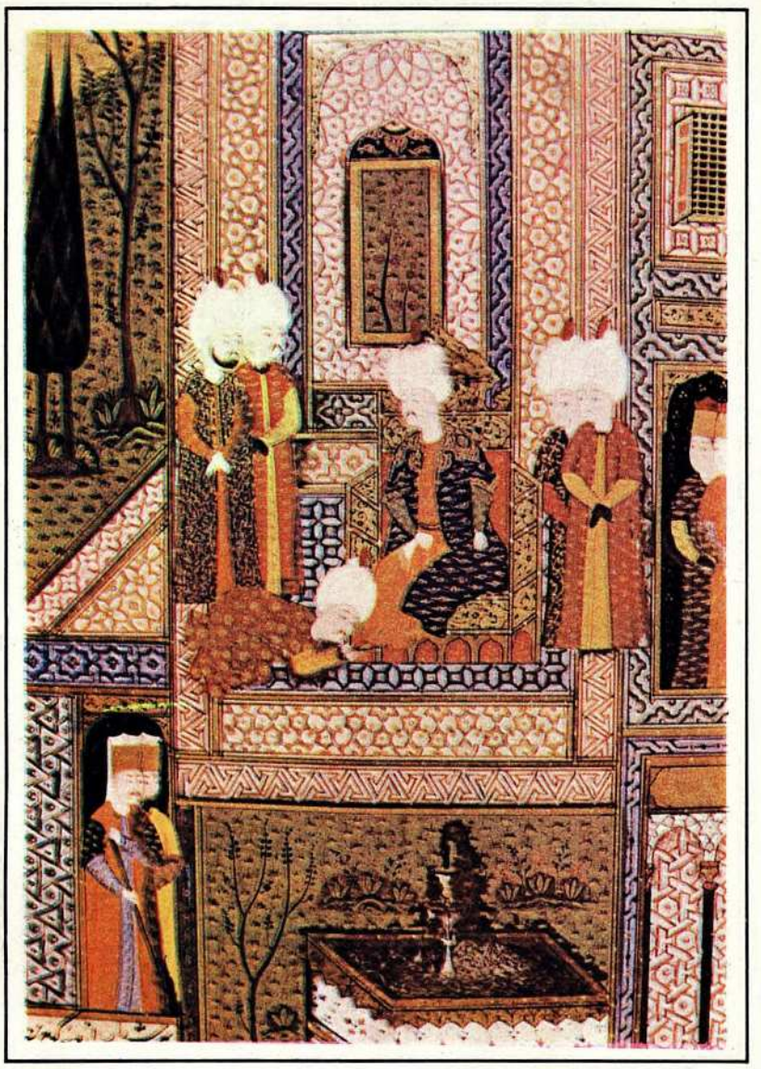
Avrupalı bir hükümdar gibi davranıp, Batılı sanatçılara portresini yaptıran Sultan 2. Mehmed'in, bu sanat akımına yatkın yerli sanatçıların yetişmesine de yardımcı olduğu anlaşılır. Türk sanatçıları hakkında bilgi veren Alî, **Menakıb-ı Hünerveran** adlı eserinde bu dönemin yerli ustalarından söz eder. Sinan Bey'in ve öğrencisi Şiblizade Ahmed'in portre yapmakta Türk sanatçıların en beğenileni olduğu Alî'nin eserinden anlaşılır. Bu sanatçıların imzalı eseri günümüze gelmemiştir. Ancak Saray albümlerinden birinde (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 2153, s. 10 a) bulunan Fatih Sultan Mehmed portresinin Sinan Bey tarafından yapıldığı kabul edilir. Sultan, üççeyrek profilden, bağdaş kurmuş otururken tasvir edilmiştir. Bir elinde hükümdarlık sembolü olan mendil, diğerinde bir gül tutar. Yüzünün ve giysilerinin işleniş biçiminde sanatçının batı resminden aldığı etkiler görülebilir. Yer aldığı albümde Batı sanatı etkisinde kalınarak yerli sanatçılar tarafından yapılmış yeniçeri, bazı Hıristiyan tipler gibi tasvirler de vardır. Ayrıca genç bir ressam veya resim yapan bir şehzade olarak yorumlayabileceğimiz ilginç bir resim, Washington D.C. Freer Gallery of Art (32. 28) da bulunmaktadır.

Sultan 2. Mehmed döneminde, yeni kurulan İstanbul sarayı Batılı sanatçıların ve portre ressamı olarak yetiştirilmiş yerli sanatçıların faaliyetine sahne olurken, Osmanlılar'ın daha önceki başkenti Edirne Sarayı'nda durum farklıydı. Sultan 2.Mehmed'den önceki yıllarda Edirne Sarayı'nda bir sanat atölyesinin varlığı biliniyordu. Ancak dönemin üslubunu yansıtacak resimli el yazma günümüze gelmemiştir. Bu saraydaki atölyenin faaliyetine İstanbul'un fethinden sonra da devam ettiğini günümüze gelen eserlerden anlıyoruz. Bunlardan birisi Badi ad - Dîn al-Tabrizi'nin **Dilsuznâme** adlı eseridir. (Oxford, Bodleian Lib. Ms. Ouseley 133). Eserin kolofonunda 860 (1455 - 56) yılında Edirne'de hazırlandığı kayıtlıdır. Minyatürlerde aynı dönem Şiraz okulu etkileri gözlenir. Giysiler, bazı doğa elemanlarının değişik yorumu ve çizgi üslubu, bu minyatürlerde görülen Türk özellikleridir. Aynı okula ait diğer örnek Topkapı Sarayı'ndadır. Kâtibî'nin **Külliyat** adlı eserinin tarihsiz bir nüshası olan bu yazmadaki minyatürlerde de Şiraz okulu etkileri görülür (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. 989) . Fakat renklerin seçimindeki cesaret, yeniçeri başlıklarının da görüldüğü giysiler, tepelerinin ardında dimdik sıralanan serviler, Erken Osmanlı kitap resminin özellikleri olarak belirir. Bu uslub özelliklerine Erken Osmanlı kitap resminin gelişim devrinde sık sık rastlanır. Sultan 2.Mehmed döneminde Edirne Sarayı'nda hazırlanmış olması muhtemel bir diğer minyatürlü eser, Venedik Biblioteca Marciana'dadır. İçinde Ahmedî'nin **İskendernâme**'sinin de bulunduğu bir antoloji olan bu eser tarihsizdir. Minyatürler Edirne Sarayı'nda 15. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan üsluba uygunluk gösterir. Renkler, giysiler ve diğer ayrıntılarda Osmanlı - Türk karakteri açıkça belirir. Özellikle Osmanlı tarihi ile ilgili bölümdeki giysilerde görülen gerçekçi yaklaşım, Osmanlı sanatçısının davranışının belirlenmesi açısından ilgi çekicidir.

Sultan Mehmed'in ölümünden sonra İstanbul Saray atölyelerindeki Batı yaklaşımlı resim faaliyetine ilgi büyük ölçüde azalır. Yeni Sultan 2.Bayezid'in (1481 - 1512) beğenisi daha çok geleneksel İslam minyatürüne yönelikti. Bu dönemde İslami geleneklere bağlı sanatçıların İstanbul Sarayı'na getirildikleri ve onların başkent sarayında yeni bir okul oluşturdukları anlaşılıyor.

Sultan 2.Bayezid döneminde resimlendirilen eserlere genellik-

scanfan



Kanuni Sultan Süleyman dönemi Şahnâmecisi Arifi'nin Süleymannâme *adlı eserinden bir minyatür: İbrahim Paşa'nın Kanuni Sultan Süleyman'ın huzuruna çıkıp etek öpmesi. 1558 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1517.*

le 15. yüzyıl Türkmen minyatür okullarının etkileri egemendir. Bunun yanı sıra bazı mimari kuruluşlar, pencerelerden görülen doğa tasvirleri, perspektif endişesiyle giderek küçülen ağaç sıralarında Batı - Hıristiyan sanatının etkileri de açıkça izlenir. Bu iki etkenin kaynaştığı en ilgi çekici minyatürler, Hâtifî'nin **Hüsrev ü Şirîn** adlı mesnevisinin 904 (1498 - 99) tarihli nüshasında (New York , Metropolitan Museum No. 69- 27) ve Amir Hüsrev Dehlevî'nin **Hamse**'sinin 903 (1498) tarihli nüshasında izlenir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 799). 2. Bayezid döneminin ilginç minyatür örneklerinin görüldüğü bir diğer eseri Bursalı Firdevsî ' nin **Süleymannâme**'sidir (Dublin, Chester Beatty Ktp. no. 406). Eserin başında karşılıklı yapraklar üzerinde yer alan iki minyatür, Hz. Süleyman ve Belkıs'ı çeşitli yaratıklarla tasvir eder. Yatay frizlere bölünerek figürlerin yerleştirildiği bu minyatürler, Doğu - Batı resim sanatı kurallarının özümsendiği ilginç örneklerdendir. Bu dönemin diğer resimli eserleri arasında 900 (1495) tarihli **Kelile Dimne** nüshası (Bombay, Prince Wales Museum), Hatıfî'nin **Hüsrev ü Şirin**'inin tarihsiz bir nüshası(Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 686); Attâr'ın **Mantık at- Tayr** nüshası (New York , Edwin Binney 3rd. Kol.); Şeyhî'nin **Hüsrev ü Şirin**'inin 905 (1499) tarihli nüshası (Uppsala, Univ. Lib. No. Vet. 86) ve **Şahnâme-i Melik-î Ummî** adlı eserler yer alır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. No. H. 1129).

Sultan 1. Selim ve Kanuni Sultan Süleyman Dönemi

Türk minyatür sanatının yükseliş dönemi olarak nitelendirebileceğimiz bu yıllarda Saray atölyelerindeki sanatçı sayısı imparatorluk sınırlarının gelişmesiyle orantılı olarak artmıştır. Yavuz Sultan Selim'in (1512 - 1520) Doğu'da kazandığı zaferler sonucunda Tebriz ve Mısır'dan bazı sanatçıları ve pek çok resimli elyazmasını saraya gönderdiği biliniyor. Daha sonra, Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520 - 1566) uzun süren saltanat yıllarında, Doğu ve Batı'ya yapılan seferler sonucu değişik sanat geleneklerine bağlı sanatçılar İstanbul Sarayı'nda toplanmıştır. Saray arşivinde bulunan sanatçılara ödenen ücretleri gösteren defterler ve çeşitli belgelerden bu dönem Saray Nakkaşhanesi hakkında etraflı bilgi edinebiliyoruz. Söz konusu defterlerden anlaşıldığına göre, Nakkaşhanede İran'dan (Tebriz ve Herat) çeşitli tarihlerde gelmiş sanatçıların yanı sıra imparatorluğun Avrupa'daki topraklarından getirilenler de bulunuyordu. Örneğin, 1525 tarihli defterde Tebrizli sanatçıların yanı sıra Arnavut, Çerkez, Buğdanlı olanlara rastlanır. 1545 - 1557 yılları arasındaki defterlerde bu durum devam eder. 1558 de Saray Nakkaşhanesinde yerli sanatçıların yanında İran'dan gelenler kadar Macar, Çerkez, Gürcü, Arnavut, Nemçe ve Bosnalılar'ın ağırlık kazandığı dikkati çeker. Birbirinden çok farklı resim geleneklerine bağlı bu sanatçıların birlikte çalışmaları sonucu Osmanlı minyatür sanatı oldukça ilginç bir gelişme gösterdi. Bu dönem eserlerinde üslub birliğinden söz etmek bir hayli güçtür. Saray atölyelerinde gerçekleştirilen minyatürlü yazmalara çoğunlukla İran resim okullarının egemen olduğu görülür. 15. yüzyıl sonraları, Hüseyin Baykara dönemi Herat ve Ak-Koyunlu Türkmenleri dönemi Şiraz okullarının, az da olsa Memluk resminin ve geniş ölçüde Safevi dönemi Tebriz okulunun etkileri görülür. Bu etkiler bazı detaylarda, resmin kuruluşunda - kompozisyon - veya figür tasvirlerinde izlenebilir. Bunun yanı sıra, birkaç ayrıntı dışında, tamamen kendi geleneksel üslublarında çalışan sanatçıların eserlerine de rastlanır. Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bu tür örneklerin sayısı oldukça çoktur. Ancak

scanfan

Kanuni Sultan Süleyman dönemi Şahnâmecisi Arifi'nin Süleymannâme *adlı eserinden bir minyatür: Kanuni Sultan Süleyman avda. 1558 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1517.*

etki derecesi ne olursa olsun bu eserlerin Osmanlı Sarayı'nda yapıldığını gösteren çeşitli ayrıntılara rastlanır.

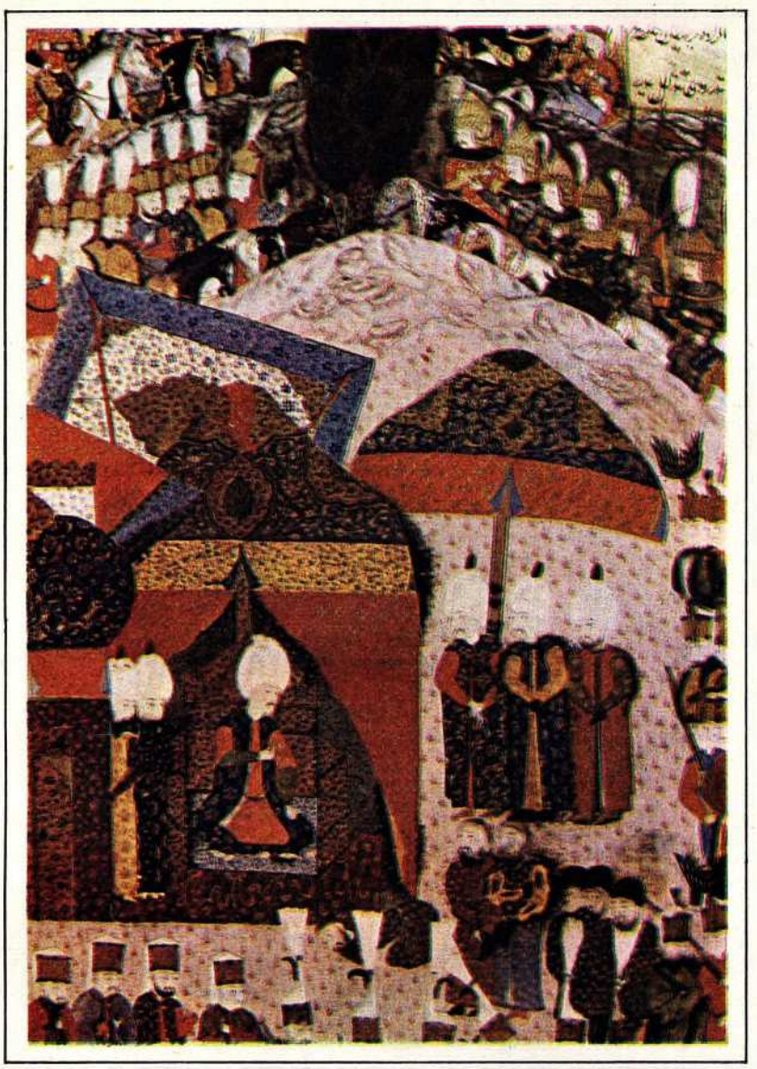
Erken dönem Osmanlı resmindeki İslam minyatür okullarının etkilerini gösteren ilginç örneklerden birisi Attar'ın **Mantık at - Tayr** adlı eserinin 921 (1515) tarihli nüshasıdır. Eserin resimlerinde Hüseyin Baykara döneminde Herat Sarayı'nda görülen son derece dekoratif bir üslubun etkileri görülür. Bu üslubun İstanbul Sarayı'nda görülüşü Şah İsmail'in 1510 yılında Herat'ı işgali ve Heratlı sanatçıları beraberinde Tebriz Sarayı'na getirilişiyle ilgilidir. Bu sanatçılar Yavuz Sultan Selim'in 1514 yılında Tebriz'i işgali sonucu İstanbul'a gönderilmişlerdir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. E.H. 1512). Mantık et- Tayr minyatürlerinde Herat ekolünün kuvvetli etkisine rağmen, Osmanlı kitap ressamlığının kendine özgü kurallarıda varlığını hissettirir. Bu üslubu ve diğer Tebriz minyatür üslublarının etkisini yüzyılın ortalarına kadar Saray atölyelerinde hazırlanan eserlerde izlemek mümkündür.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde İslam minyatür okullarının etkisiyle geliştirilen ve genellikle edebi eserlerde izlenen, birinci planda kitabı süslemenin amaçlandığı, dekoratif minyatür üslubunun uygulandığı çok sayıda eser günümüze gelmiştir. Bunlar arasında Doğu Türkçesi'nin ünlü şairi Ali Şîr Nevaî'nin **Divan**'ının nüshaları (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. R. 806. R: 804) ; Nevaî'nin **Hamse'**sinin 937 (1530 - 31) tarihli nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 802) , Şahî'nin **Divan**'ının 934 (1528) tarihli nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. B. 140), Camî 'nin **Tuhfat al-Ahrâr** nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. R. 914), Arîfî'nin **Gûy-u Çevgan**'ının 946 (1539 - 40) tarihli nüshası (Topkapı Müzesi Ktp. H. 845), **Divan-ı Selimî'**nin tarihsiz nüshası (İst. Üniversite Ktp. F. 1330), Camî'nin Mesnevilerinin tarihsiz bir kopyası (Dublin, Chester Beatty Ktp. 166) kayda değer minyatürlü eserlerdir.

Erken Osmanlı resminin en ilgi çekici ve yeniliklerle dolu örnekleri tarihi eserlerde görülür. Türk minyatürünün ana karakterini belirleyen topografik kent kale tasvirleri, dönemin önemli siyasal olaylarını, sultanın yaşamını, saray törenlerini konu alan minyatürler bu dönemle ilk örneklerini verdi.

Tarihsel konulu yazmaların ilgi çekici bir gurubu belirli seferleri konu alır. Bu eserler Nasuh tarafından yazılmış ve resimlenmiştir. Matrak (oyunu) sporundaki ustalığından dolayı Matrakçı Nasuh olarak tanınan bu sanatçı yazar, ressam, hattat ve matematikçiydi. Nasuh'un yazdığı ve resimlediği eserlerinden birisi **Tarih -i Sultan Bayezid** adıyla tanınır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. No. R. 1272). Eserde Sultan 2.Bayezid dönemindeki olaylar anlatılır. Eserdeki on resim 2.Bayezid döneminde fethedilen kalelerin, kentlerin tasvirleridir. Bu kentler Kili, Akkermen, Mudon, Koron, Avarna (Navarin), İnebahtı'dır. Tasvirlere çizgici bir üslub egemendir. Denizler gümüş yaldızdır. Bazılarında evler, binalar kuvvetli renklerle boyalıdır. Bir kısmında ise renk ikinci derecede rol oynar, genellikle pastel renkler kullanılmıştır. Nasuh'un bir diğer eseri **Süleymannâme** adıyla tanınır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. No. H. 1608). Eser iki bölümdür. İlk bölümde Barbaros'un 1543 yılında Fransızlar'a yardım amacıyla giriştiği Akdeniz seferi anlatılır. Bu bölümde uğradığı limanların, liman kentlerin tasvirleri yer alır. Str mboli yanardağı, Antip kale ve limanı, Tulon, Marsilya, Nis, Cenova kale ve limanları ilgi çekici tasvirlerdir. Liman kentler kısmen kuşbakışı ve yarı topografik bir görünüm içinde, figürsüz olarak tasvir edilmiştir. Bu tasvirlere sanatçının Akdeniz portülan anlayışı ile yaklaştığı görülür.

scanfan



Kanuni Sultan Süleyman dönemi Şahnâmecisi Arifi'nin Süleymannâme adlı eserinden bir minyatür: Kanuni Sultan Süleyman'ın otağında Fransa elçisini kabulü. 1558 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1517.

Çizgi birinci derecede rol oynar. Kentler genellikle renksiz sayılabilecek görünümdedir. Buna karşılık arka planlardaki arazi mavi ve pembe rengin tonlarında boyanarak iri çiçek ve ot kümeleriyle süslenmiştir. Eserin ikinci bölümünde Kanuni Sultan Süleyman'ın aynı yıl, yani 1543 yılında Macaristan'a yaptığı sefer anlatılır. Bu bölümde 23 tasvir vardır. Çoğunu menzil ve karyelerin oluşturduğu bu tasvirler arasında Niş, Budapeşte, Estergon, Tata, Estonibelgrad gibi kentlerin tasvirleri de yer alır. Bu tasvirler eserin ilk bölümündekilerden farklı karakterdedir. Evler, surlar, binalar değişik görüş açılarından bakılarak tamamen yüzeysel bir üslupla çizilmiştir. Kuvvetli renkler kullanmıştır. Bu tasvir biçimi, eserin bu bölümündeki resimlerle ilk bölümündekileri yapan sanatçının aynı kişi olmayacağını düşündürür. Nasuh aynı yıla rastlayan bu seferlerden Macaristan seferine katılmıştır. Bu nedenle ikinci bölümdeki resimleri kendi gözlemleriyle yaptığını söyleyebiliriz. İlk bölümündekileri ise sefer dönüşü olasılıkla sarayda bulunan Batı kaynaklı portülanlardan kopya etmiş olmalıdır. Bu arada sanatçının yardımcıları olduğunu da unutmamak gerekir. Üslub farklarının bir kısmını da bu şekilde açıklamak mümkündür.

Nasuh'un en önemli eseri **Mecmua-i Menazil**'dir (İst. Üni. Ktp. No. T. 5964). Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534 - 35 yıllarında İran üzerinde Irak'a yaptığı sefer anlatılır. Eserde sefer sırasında konaklanan menzil ve kentlerin 128'inin tasvirleri vardır. İstanbul'dan başlayan yolculuk Gebze, İzmit, İznik, Kütahya, Konya, Niğde, Kayseri, Sivas, Erzincan, Erzurum, Tebriz, Sultaniye, Hemedan üzerinden Bağdad'a varışla biter. Bu çevredeki kutsal yerlerin dolaşılmasından sonra dönüş yolculuğu başlar. Dönüşte uğranan önemli kentler arasında Tatvan,Bitlis, Diyarbakır, Halep, Adana, Eskişehir dikkati çeker. Nasuh'un bu eserdeki tasvirleri üslub açısından Süleymannâme'nin ikinci bölümündeki tasvirlerle yakınlık gösterir. Fakat bu eserdekiler çok daha fazla özelliği olan ve resim tadı veren görüntülerdir. Tamamen renklendirilmiş olan bu tasvirlerde Nasuh gördüğü kentlerin önemli özelliklerini, topografik durumunu, anıtlarını büyük bir ustalıkla ve gerçeğe uygun bir biçimde resimlemiştir.

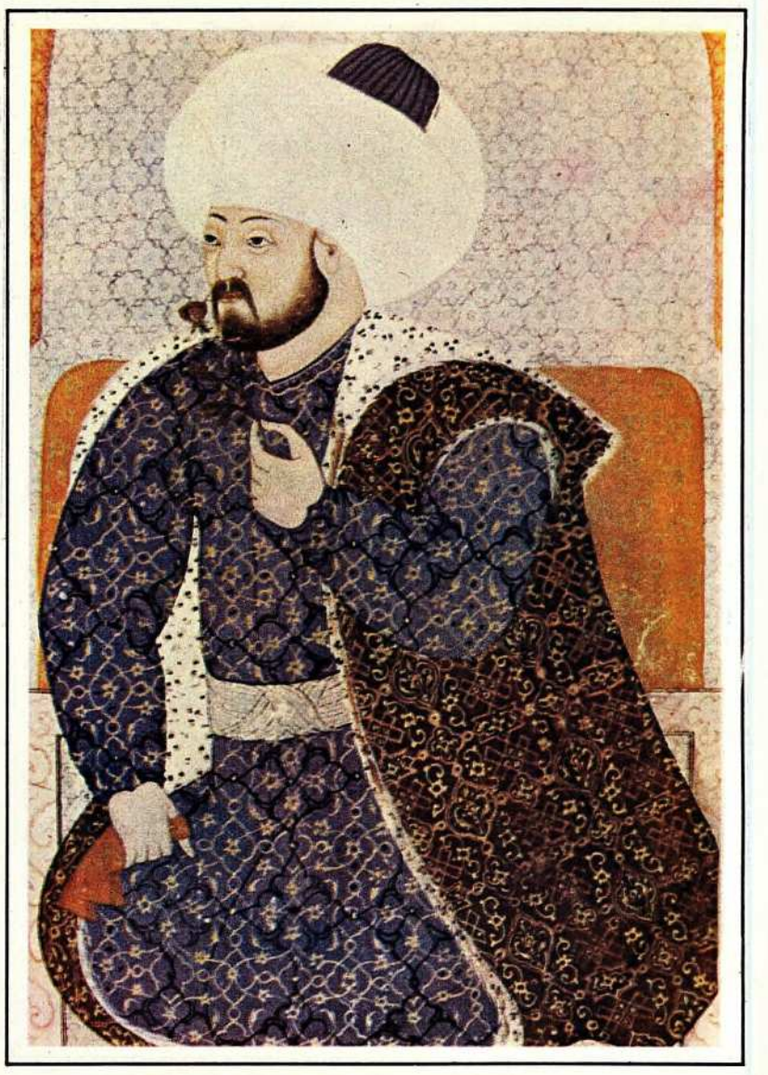
Nasuh'un resimli bir diğer eseri Yavuz Sultan Selim dönemiyle ilgilidir (Dresden Sächsische Landesbibliothek). Bu eserde Yavuz'un Tebriz seferinde konakladığı Bayburt, Amasya, Havale, Sivas, Kemah ve Tebriz gibi kentlerin tasvirleri yer alır. Bunlar daha çok Tarih-i Sultan Bayezid'deki tasvirlere benzer.

Bize sayısız belgesel kent tasviri bırakmış olan Nasuh'un Avrupa kent tasvirciliğine ve Akdeniz portülancılığına yabancı olmadığı anlaşılır. Kale, kent ve limanların görüntülerine kattığı doğa elemanları, bölgesel mimari süslemeleri yansıtan nakışlar, renk kompozisyonları onun tüm eserlerine Doğu - Batı beğenisinin bağdaştığı büyülü bir güzellik katar. Sanatçının resim değeri yanı sıra belgesel nitelik taşıyan bu tasvirleri Osmanlı - Türk resminde bir çığır açtığı gibi, Türk minyatürünün daha sonraki aşamasında büyük ölçüde etkili olmuştur.

Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yılları Osmanlı resminin ana karakterinin belirlendiği tarihsel konulu yazmaların çeşitli türde örneklerinin verildiği, bir başka deyişle Türk resminin benliğini kazandığı dönemdir. Bu türün en önemli örnekleri Farsça ve manzum olarak yazılan **Şahnâme** veya **Şehinşahnâme** adlı eserlerde yer alır. Osmanlı padişahları Sultan 2.Mehmed döneminden itibaren kendilerine bir **Şahnâmeci** tayin etmişlerdir ve saltanat dönemlerindeki, bazen de daha önceki olayları şiir diliyle yazdırma geleneğini

scanfan

Şahnâmeci Seyyid Lokman'ın Kıyafet el-İnsariye fi Şemail el-Osmaniye *adlı eserinden Nakkaş Osman tarafından yapılmış bir padişah portresi: Sultan 2.Mehmed. 1579 civarı. Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1563. Yan sayfa: Kanuni Sultan Süleyman dönemi Şahnâmecisi Arifi'nin* Süleymannâme *adlı eserinden bir minyatür: Kanuni Sultan Süleyman sarayında bir eğlence anında. 1558 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, H.1517.*

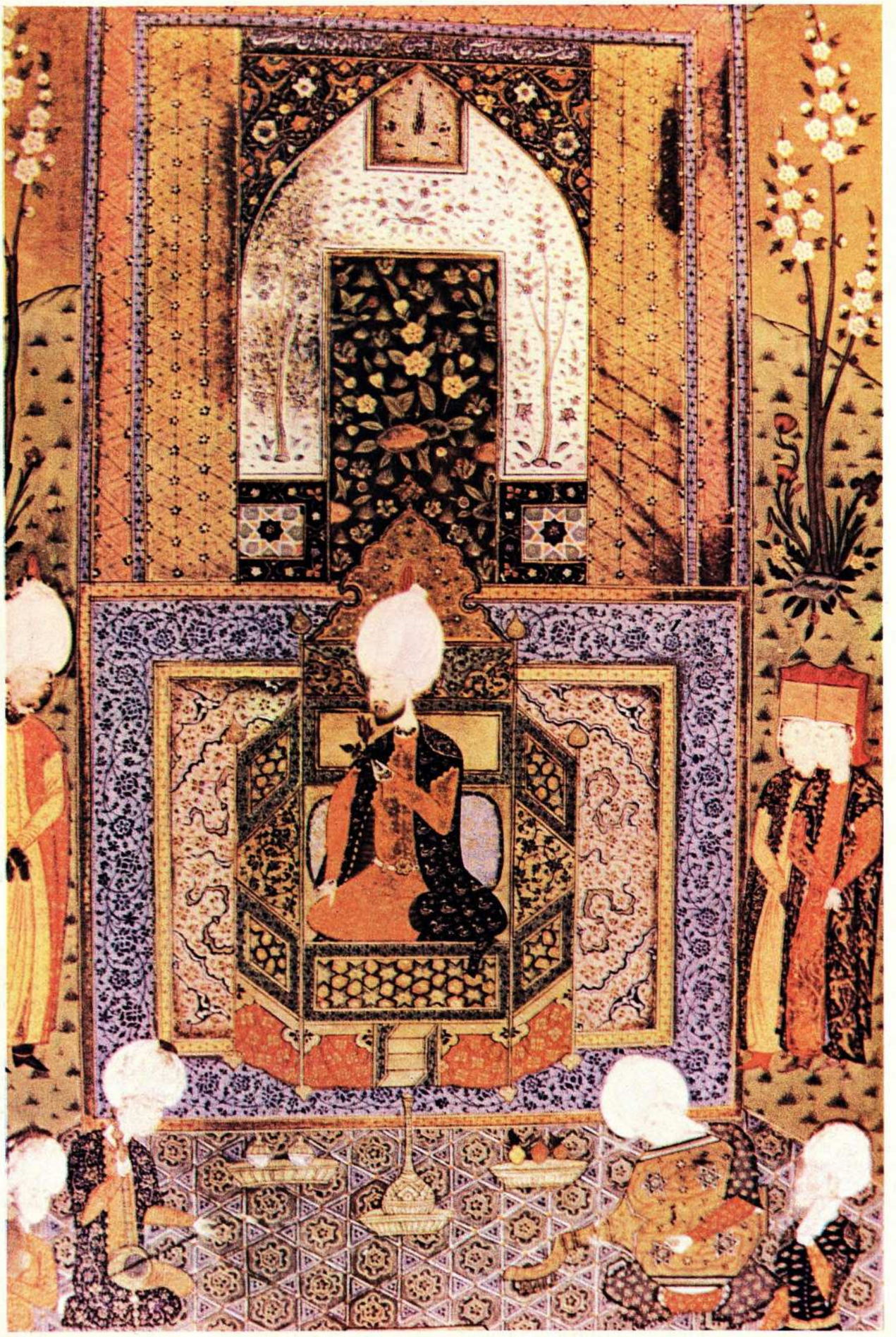


kurmuşlardır. Fatih Sultan Mehmed'in şahnâmecisi Şehdî'yi Osmanlı tarihi yazmakla görevlendirdiğini biliyoruz. Yazarın eseri günümüze gelmemiştir. Şahnâmecilik Kanuni Sultan Süleyman döneminde resmi bir karakter kazanmıştır. Sultan Süleyman Türkçe ve Farsça şiirleriyle ün yapmış Fethullah Arif Çelebiyi Şahnâmeci atamıştır. Safevi Şahı İsmail'in nışancısı olan Arifî büyük bir olasılıkla Elkas Mirza'nın Osmanlı Sarayı'na sığındığı 1547 yılında, Saraya gelmiş olmalıdır. Kısa zamanda Osmanlı Sultanının beğenisini kazanan Arifî, Şahnâmecilik görevine getirilmiş ve Osmanlı padişahlarının tarihte görüldükleri devirden itibaren manzum tarihini yazmakla görevlendirilmiştir. Şahnâmecinin emrine sarayın en yetenekli nakkaş ve hattatları da verilmiştir. Arifî eserini 5 cilt olarak hazırlamıştır. Birinci cildi Adem'den Nuh peygambere kadar Peygamberler tarihini konu alan **Enbiyanâme**'dir. Hattat Yusuf el-Herevî tarafından 965 (1558) yılında kopya edilen eserde 10 minyatür vardır. Özel bir koleksiyonda bulunan bu yazmanın birçok yapraklarının eksik olduğu anlaşılmaktadır (İtalya - Cenova, A. Bruschetti). Arifî'nin Şahnâmelerinin ikinci ve üçüncü ciltlerinin nerede olduğu bilinmiyor. Dördüncü cildi **Osmannâme** adıyla tanınır.Osman Gazi'den Yıldırım Bayezid dönemine kadar olan tarihi olayları kapsar (New York , H.B. Kraus Koleksiyonu). Eserde 34 minyatür vardır.

Yazarın en önemli eseri Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yılları ile ilgili olan **Süleymannâme**'dir. Beşinci ve son cilt olan bu eser, Türk minyatürünün en önemli ve başarılı örneklerini kapsar (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1517). Sultan Süleyman'ın tahta çıkışından, saltanatının 1558 yılına kadar olan olayların anlatıldığı eserde 69 minyatür vardır. Yazma, Osmanlı padişahları için daha sonraki dönemlerde yazılan ve resimlendirilen Şahnâmelere kitap düzeni açısından öncü olduğu gibi Osmanlı minyatür sanatının gelişiminde belirli bir aşamayı gösterir. Minyatürlerde görülen farklı üsluplar, saray atölyesindeki, imparatorluğun değişik yörelerinden gelmiş, farklı resim anlayışına sahip seçme sanatkârların işbirliğine işaret eder. Eser Osmanlı tarihi açısından önemli birçok resme sahiptir. Belgrad Kalesinin kuşatılması, Rodos'un fethi, Macaristan'a yapılan seferler, Mohaç Savaşı, Budin'in alınışı, Gürcüler ile savaş, Doğu seferleri gibi Osmanlılar'ın kazandıkları birçok savaşı, İmparatorluğun çeşitli kıtalarda genişlemesini konu alan bu resimler , Türk minyatürünün bir imparatorluk sanatı haline geldiğini vurgular. Eserin diğer resimleri arasında bir savaş sporu olan av sahneleri, sünnet düğünleri, elçi kabulleri gibi sultanın günlük yaşamındaki önemli olayları konu alan tasvirler yer alır. Eserin resimlendirilmesinde, imparatorluğun çeşitli yörelerinden gelen sanatçıların resim gelenekleri göz önüne alınarak iş dağıtımı yapıldığı gözlenir. Doğuya yapılan seferlerle ilgili tasvirlerde genellikle Tebrizli sanatçıların faaliyeti sezilir.Batı seferleriyle ilgili resimlerde ise özellikle o yörelerden gelmiş sanatçılara olanak tanındığı anlaşılır. Fakat her şeye rağmen bu minyatürler yeni bir Türk üslubunu bize tanıtırlar. Bu yenilik genellikle figür sıralanışlarında, kompozisyon kuruluşlarında kendini açıkça hissettirir.

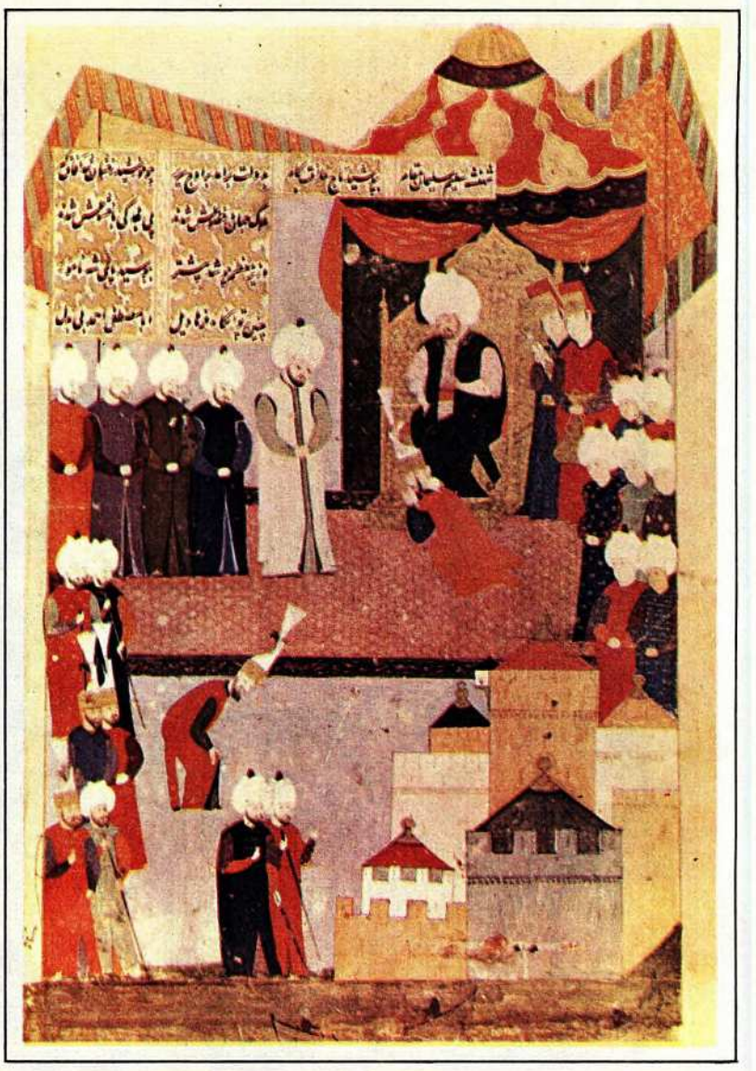
Kanuni Sultan Süleyman dönemi Türk resmi **Süleymannâme**'deki eşsiz kitap resimlerinin yanı sıra, portre ressamlığında da önemli örnekler vermiştir. Fatih Sultan Mehmed döneminde başlatılan Türk portreciliği bu yıllarda Nigârî mahlasını kullanan Türk denizcisi Haydar Reis tarafından yaşatılmıştır. Eserlerinin çoğu Topkapı Sarayı'nda bulunan sanatçının en önemli yapıtları Kanuni Sultan Süleyman, Sultan 2.Selim ve ünlü Amiral Barbaros Hayreddin Paşa'nın

scanfan



scanfan

Şahnâmeci Seyyid Lokman'ın Şahnâme-i Selim Han *adlı eserinden bir minyatür: Sultan 2.Selim'in Belgrad'da tahta çıkış töreni. Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3595.*



portreleridir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 2134, y. 3,8,9). Resimlerinin fonunda kullandığı çok koyu, siyaha yakın yeşil renk karakteristiktir. Özellikle Barbaros portresini büst halinde ve profilden çalışması, Nigârî'nin Batı portreciliğine yabancı olmadığını gösterir. Topkapı Sarayı koleksiyonunda sanatçının avlanan iki şehzadeyi ve bir av dönüşünü konu alan iki eseri daha bulunmaktadır. Bunlarda da fon diğer resimlerinde olduğu gibi koyu yeşil renktir (H. 2134, y. 5, 11). Türkiye dışındaki koleksiyonlarda da sanatçının yaptığı Avrupa krallarına ait portreler vardır (E. Binney koleksiyonu). Nigârî Türk resim sanatında Sinan Bey'den sonra en çok ün yapan portre sanatçısı olmuştur.

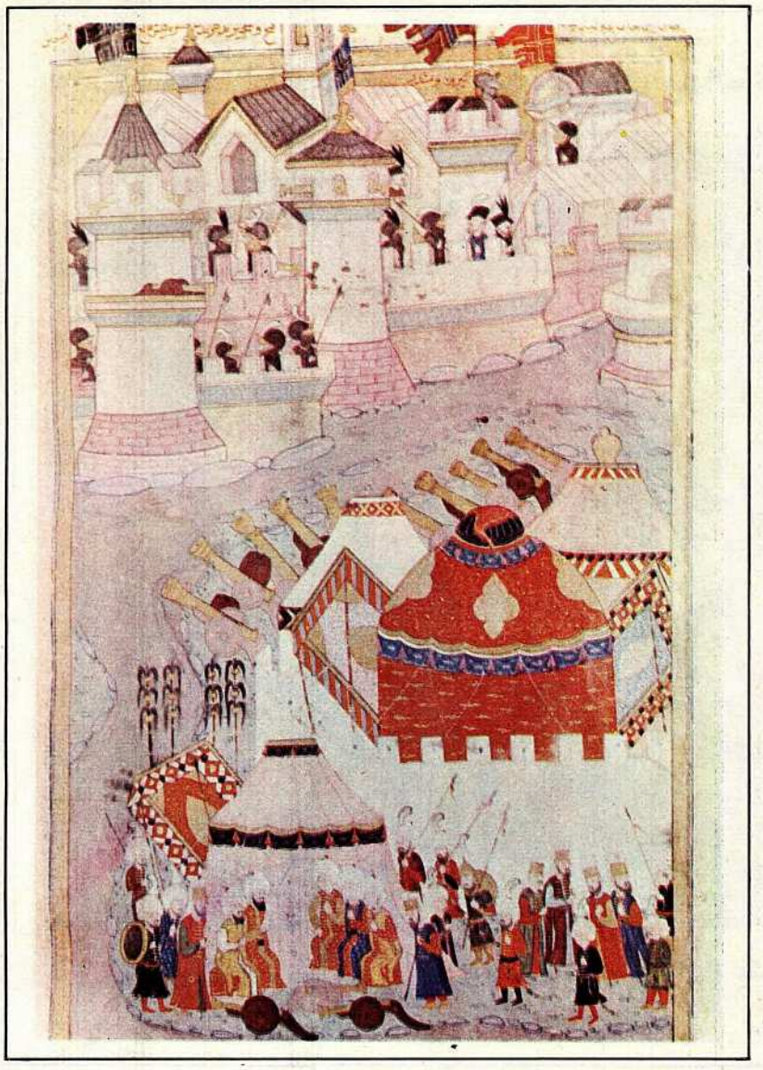
Topografik ve figürsüz kent tasvirlerinin görüldüğü Matrakçı Nasuh'un eserleri, Sarayın en seçkin ve yetenekli sanatçılarının ortaya koydukları **Süleymannâme** gibi görkemli bir eser ve Nigârî'nin portreleriyle belirlenen Kanuni Sultan Süleyman dönemi,Türk minyatürünün programının belirlendiği önemli bir devre olmuştur.

Klasik Dönem

Türk minyatür sanatı 16. yüzyılın ikinci yarısında tüm yabancı etkilerden arınmış olarak karşımıza çıkar. **Klasik Dönem** olarak adlandırılan bu yılların sanat hamisi Sultan 2.Selim (1566 - 1574) ve 3.Murad 'dır (1574 - 1595). Özellikle 3.Murad Güzel Sanatlara, edebiyat ve kitap sanatına düşkünlüğü ile tanınır. Bu sultanların himayesinde Türk kitap sanatının ve minyatürünün en önemli örnekleri verilmiştir. Bu dönem Türk minyatürü, çağdaşı diğer İslam minyatür okullarından birçok ayrıcalıklara sahiptir. Bunlar konu ve üslup olarak iki ana grupta toplanabilir. Resimlendirilen eserler arasında kudretli ve disiplinli imparatorluk ordusunun zaferlerini,padişahın adaletini,çeşitli sosyal faaliyetleri, padişahın avlanmadaki hünerlerini, o yıllar için önemli bazı olayları konu alan **Şahnâme** türü eserler başta geliyordu. Genellikle manzum ve sultanların başarılarına yönelik Şahnâme türü eserlerden başka, önemli seferleri konu alan tarihsel yazmalarda da tüm olaylar, resimlerle belgeleniyordu. Klasik dönem sanatçıları yeni olan bu tür konuları kendilerine özgü gerçekçi bir görüşle ele aldılar. Tarihi gerçeği yakalamak amacıyla belgesel resimlemeye yöneldiler. Topografik anlayışla ve gerçekçi bir yaklaşımla ele alınan kale kuşatmaları, Osmanlı ordusunun yürüyüşleri, çeşitli törenleri konu alan tasvirler, padişah portreleri ve olayları olduğu gibi gösterme eğilimi Türk kitap resminin en önemli özellikleridir. Bu tür konulara ve resimleme biçimine diğer İslam okullarında rastlanmaz. Konular ve bu konuların ele alınışı kadar doğanın resmedilişi de çağdaş İslam okullarından farklıdır. Osmanlı resminde doğa, olay kahramanlarını kavrayan basit bir fondan ibarettir. Genellikle bir iki tepe veya dümdüz ovalar halinde uzanır. Bazen birkaç ağaçla renklendirilir. Doğanın renklendirilmesinde de göz alıcı renklerden kaçınılır. Osmanlı nakkaşları bu dönemde sadece konu ile ilgili olduğu zaman, bölgenin belirli özelliklerini yansıtan bir yaklaşımla ırmakları , köprüleri, kaleleri,ağaçları resmeder. Mimari görüntüler de tamamen gerçekçi bir yaklaşımla resmedilir. Binalar, kentler genellikle hayali olmaktan uzaktır. Klasik Osmanlı mimarisinin sadeliği, sarayların, anıtların kurşun kaplı kubbelerinin griliği, Türk minyatürüne ölçülü bir süsleme ve gümüş yaldızla yansır. Bu tasvirler çoğu kez belirli bir yapının devrindeki durumunu belirtecek niteliktedir.

Bu dönem Türk minyatürü renk kompozisyonu bakımından da ayrıcalıklara sahiptir. Renk tonlarına fazla yer verilmez.

scanfan



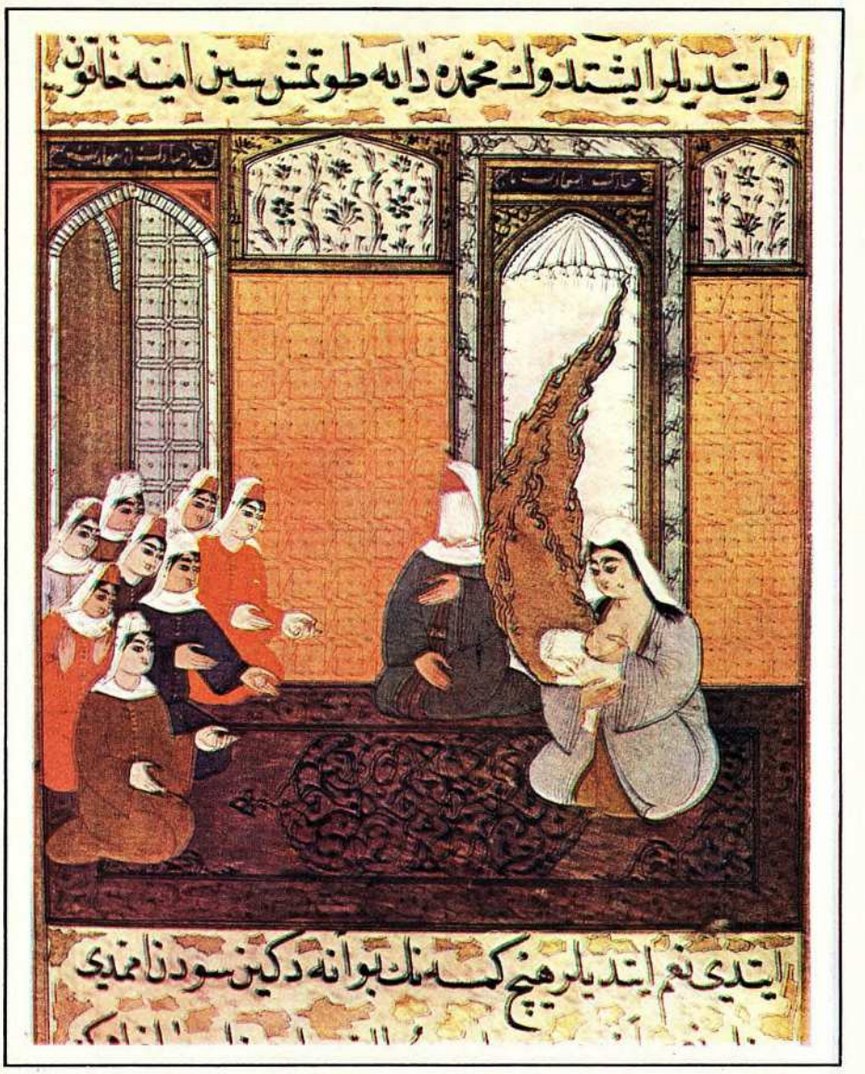
Şahnâmeci Seyyid Lokman'ın Hünernâme *adlı eserinden bir minyatür: Kanuni Sultan Süleyman döneminde Viyana kuşatması. Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. 1588 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1524.*

Gölgelenmeden, karıştırılmadan kullanılan saf renkler Türk minyatürüne farklı bir görünüm kazandırır. Leylak, açık pembe, açık eflatun veya açık yeşil renkte boyalı alabildiğine uzanan ovalar aynı tonda boyalı kalelerle bütünleşir. Mimari ve doğada kullanılan pastel renklere karşı, turuncu ve kırmızı renklerin egemen olduğu görkemli çadır ve otağlar, aynı renklerin çoğunlukta olduğu giysileriyle kişiler resimlerde kuvvetle belirirler.

Klasik okulun ilk ve en önemli yapıtlarından birisi Kanuni Sultan Süleyman'ın son Macaristan seferini, Sigetvar'da ölümünü ve yeni Sultan 2.Selim'in saltanatının ilk yıllarındaki olayları konu alan **Nüzhet (el-esrâr) el-ahbâr der sefer-i Sigetvar** adlı eserdir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1339). Devrin ünlü vak'anüvislerinden Ahmet Feridun Paşa tarafından yazılmıştır. 976/1568-69 tarihli olan eserde 20 minyatür vardır. Ordunun Macaristan'a doğru ilerleyişi, Sultan Süleyman'ın elçi kabulu, Sigetvar kalesinin kuşatılması, yeni sultanın tahta çıkışı ve elçi kabullerini konu alan resimler, Klasik dönem Türk minyatürünün tüm özelliklerinin görüldüğü ilk resimlerdir. Bu tasvirlere genellikle düz çizgiler egemendir. Çevre figür ilişkisi, tarihsel kişilerin tasvirlerinin portre özelliği taşıması sanatçının konuyu gerçekçi bir yaklaşımla ele aldığını gösterir. Türk minyatürünün,Timurlu ve Safevi minyatür okullarının etkisiyle, bir önceki dönemde sık sık rastlanan çeşitli bitkiler, dereler, çiçeklerle süslü, özenle işlenmiş doğa tasvirlerine bu resimlerde rastlanmaz. Bu eserde doğa, konuyu etkilemeyecek, dümdüz bir fondan ibarettir. Eserin resimlerinin Klasik dönem Türk minyatürüne yön verdiği , damgasını vurduğu anlaşılan ünlü sanatçı Osman'ın elinden çıkmış olduğu anlaşılmaktadır. Nakkaş Osman'ın Klasik dönem Türk minyatüründeki etkinliği tartışılmayacak ölçüdedir. Bu dönemin hemen hemen tüm eserlerinde çalıştığı bilinmektedir. Nereli olduğu ve saray atölyelerine giriş tarihi bilinmeyen sanatçının 16. yüzyıl sonlarına kadar faaliyette olduğu eserlerinden ve arşiv belgelerinden anlaşılır.

Türk minyatürünün sevilen konularında olan portre bu dönemde de önemli bir yer tutar. Sinan Bey ile başlayan ve Nigârî ile devam eden portre ressamlığı, Sultan 3.Murad döneminde ciddi bir biçimde ele alınmıştır. Bu dönemin şahnâmecisi Seyyit Lokman ve Nakkaş Osman'ın iş birliğiyle hazırlanan **Şamailnâme** veya **Kıyafet el-İnsaniye fî Şemail el-Osmaniye** adlı eserde Osman Gazi'den 3. Murad'a kadar olan 12 Osmanlı padişahının portreleri yer alır. 1579 yılında tamamlanan bu eserde Seyid Lokman portrelerin nasıl yapıldığı hakkında bilgi verir. Lokman ve Osman'ın araştırmaları sonucunda birçok padişahın portrelerinin bulunduğu, olmayanların da Vezir-i azam Sokollu Mehmed Paşa'nın yardımlarıyla dışarıdan (Avrupa'dan) getirildiği anlaşılmaktadır. Lokman ayrıca yazılı kaynaklardan da geçmişteki sultanların giyimlerini karakter ve fizyonomik özelliklerini etüt etmiştir. Titiz çalışmalardan sonra eser yazılmış ve Nakkaş Osman da sultanların portrelerini yapmıştır. Osman, bütün bu araştırmalara rağmen satıh sanatı kurallarına bağlı kalmıştır. Padişahlar 4/3 profilden, törelere göre bağdaş kurmuş veya diz çökmüş otururken tasvir etmiştir. Kıyafetler, özellikle sarıklar ve fizyonomik özellikler mümkün olduğu kadar gerçeklere uygun olarak yapılmıştır. Osman'ın portreleri çağdaşı ve daha sonraki sanatçıların eserlerine örnek olmuş ve bu eserin çeşitli kopyaları hazırlanmıştır. Elimizdeki çeşitli nüshalar içinde orijinal olanların Topkapı Sarayı Müzesi (H.1563) ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki nüsha olduğu sanılmaktadır (T.6087).

scanfan



Siyer-i Nebi adlı eserden bir minyatür: Halime'nin Hz. Muhammed'i emzirişi. 1959'den sonra. Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1221. Yan sayfa: Sultan 3.Mehmed dönemi Şahnâmecisi Talikzâde'nin Egri Fetihnâmesi adlı şahnâmesinden bir minyatür: Sefer sırasında Sultan 3.Mehmed'in Macar elçisini kabulü. Nakkaş Hasan tarafından yapılmıştır. 1597 sıraları. Topkapı Sarayı Müzesi, 1609.

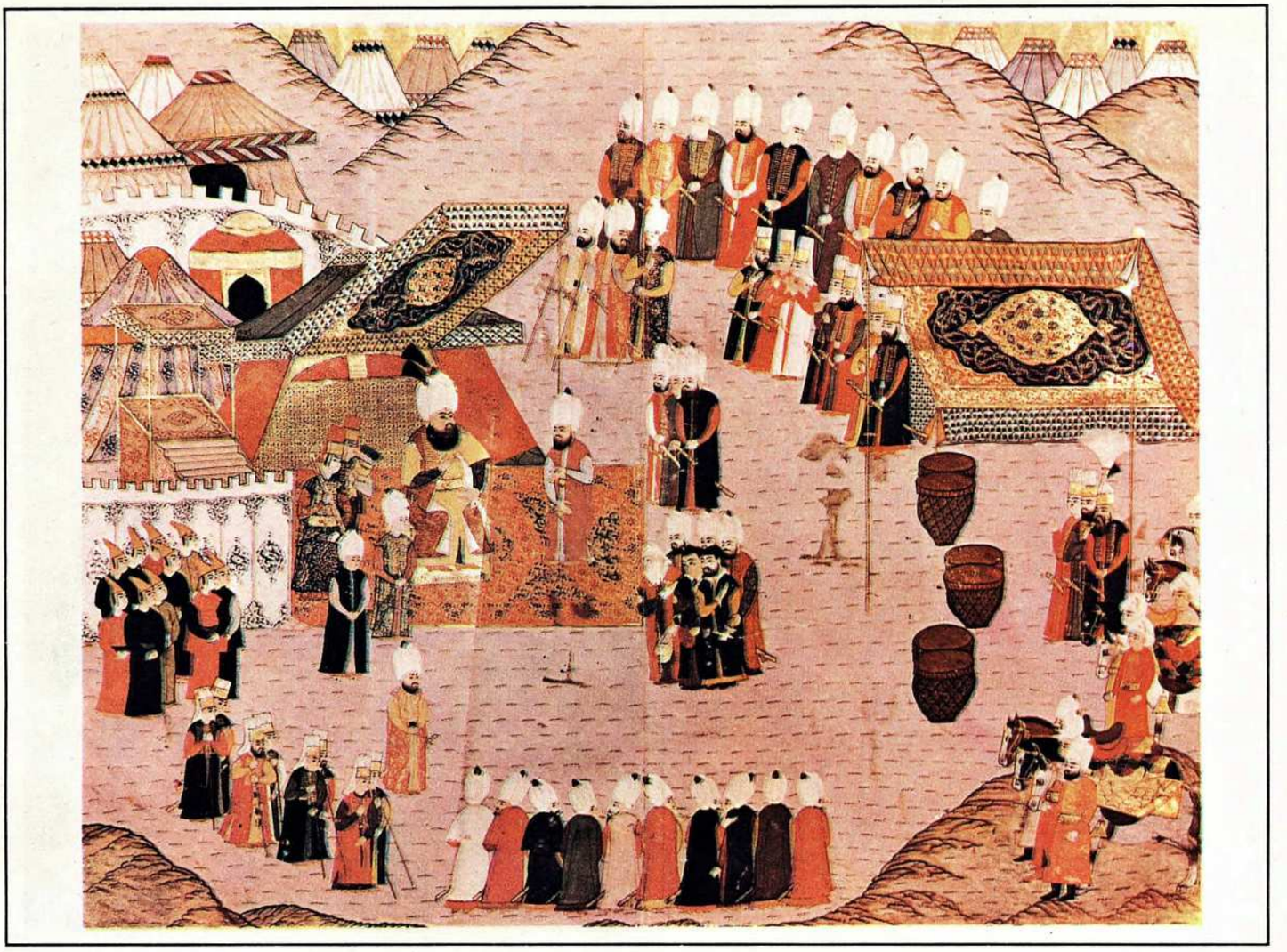
Sultan 2.Selim döneminde Saray Şahnâmeciliğine atanan Seyid Lokman Farsça ve Türkçe birçok **Şahnâme** yazmış ve bu eserler devrin ünlü sanatçısı Nakkaş Osman'ın başkanlığında kurulan sanatçı ekipleri tarafından resimlendirilmiştir. Lokman'ın Farsça Şahnâmelerinin ilki 1579 tarihlidir. Yazar bu Şahnâmesinde Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarını, Sigetvar seferini ve ölümünü anlatır (Dublin, Chester Beatly Library 413). Eser Farsça ve manzum olarak yazılmıştır. İçindeki 25 minyatür Nakkaş Osman'ın üslup özelliklerini yansıtır. Lokman'ın ikinci Farsça Şahnâmesi Sultan 2.Selim'in saltanat yıllarını (1566 - 1574) içeren **Şahnâme-i Selim Han** adlı eseridir (Topkapı Sarayı Tkp. A. 3595). Eserin kolofonunda 988 (1581) tarihi vardır. Bazı yaprakları kaybolmuştur. Bunların arasında minyatürlü yapraklar da vardır. Eserde bulunan 43 minyatür Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali tarafından yapılmıştır. Bu dönemin diğer eserlerinde olduğu gibi tam sayfa ölçüsünde ve genellikle karşılıklı yapraklar üzerine yapılan resimler Osman'a özgü renk kompozisyonları ve anlatım biçimleriyle dikkati çeker. Tahta çıkış, elçi kabulü gibi saray törenlerini ayrıntılı olarak gösteren resimlerin yanı sıra, o dönemin kara ve deniz savaşlarının tasvirleri de yer alır. Ayrıca bir köprünün inşaası, Edirne'deki ünlü Selimiye Camii'nin tamamlanışı, Kâbe'nin onarımı ve genişletilmesi, Mısır'dan getirilen bir su aygırının başının veya Habeşistan'dan gelen gergedanın başkentlilere teşhiri sanatçılara konu olmuştur. Nakkaş Osman gerek bu eserde, gerekse diğer Şahnâmelerdeki tasvirlerde seferler, savaşlarla ilgili konularda kıyasıya savaş anlarını canlandırmaktan çok fethedilen yeri çevresiyle birlikte sukûnet içinde göstermekten hoşlanmıştır. Topografik bir anlayışla ve belgelere dayanarak yapıldığı anlaşılan bu geniş görüş açılı tasvirlerde Osmanlı askerleri (yeniçeriler) sukûnet içinde gösterilirler. Sanatçının amacı fethedilen yerin önemini belirtmek olduğu kadar, padişah ve ordusunun kudretini vurgulamaktadır.

Seyit Lokman'ın 3.Farsça Şahnâmesi Sultan 3.Murad'ın tahta çıkışından, yani 1574'den 1581 yılına kadar olan dönemi kapsar (İstanbul Üniversite Kütüphanesi F. 1404). **Şehinşahnâme** adlı bu eserde devrin üslubunda 58 minyatür vardır. Eser Nakkaş Osman'ın başında bulunduğu bir ekip tarafından resimlendirilmiştir. Çeşitli törenler, Osmanlı ordusunun Doğu'da kazandığı zaferler armağan takdimleri, sarayda inşa edilen bir köşk gibi o dönemin önemli olayları resimlerle belgelenmiştir.

Lokman'ın son Farsça Şahnâmesi Sultan 3.Murad'ın saltanatının 1581-1588 yılları arasındaki olayları kapsar. Bu eser **Şehinşahnâme**'nin ikinci cildidir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. B. 200). Eserin yazılması temize çekilip resimlenmesi oldukça uzun sürmüştür. Yazılması 1592'de tamamlanan bu Şahnâmenin temize çekilip resimlenmesi 1006 (1597) yılında gerçekleşebilmiştir. Eser Sultan 3.Murad öldüğü için yeni Sultana, 3.Mehmed'e sunulmuştur. Seyit Lokman ve Nakkaş Osman işbirliğinin, geleneksel Farsça Şahnâme türünün son örneği olan bu eserde 95 minyatür vardır. Çok sayıda figürün yer aldığı savaşlar, ordu yürüyüşleri, kale onarımları, saray seremonileri ve 1581 yılındaki sünnet düğünü vs. gibi konuları tasvir eder. Klasik döneme özgü olayları bağlantılı koşullarıyla anlatma eğilimi, çok sayıda figürün yer aldığı geniş görüş açılı kompozisyonlar, bu resimlerde en gelişmiş biçimiyle karşımıza çıkar. Eserin resimleri işçilik bakımından çok özenli olmamakla beraber, anlatım ve kompozisyon aşaması bakımından Türk minyatürünün başyapıtları arasıda yer alacak değerdedir.

Seyid Lokman'ın Türkçe eserlerinin arasında en ünlüsü, 2 cilt

scanfan



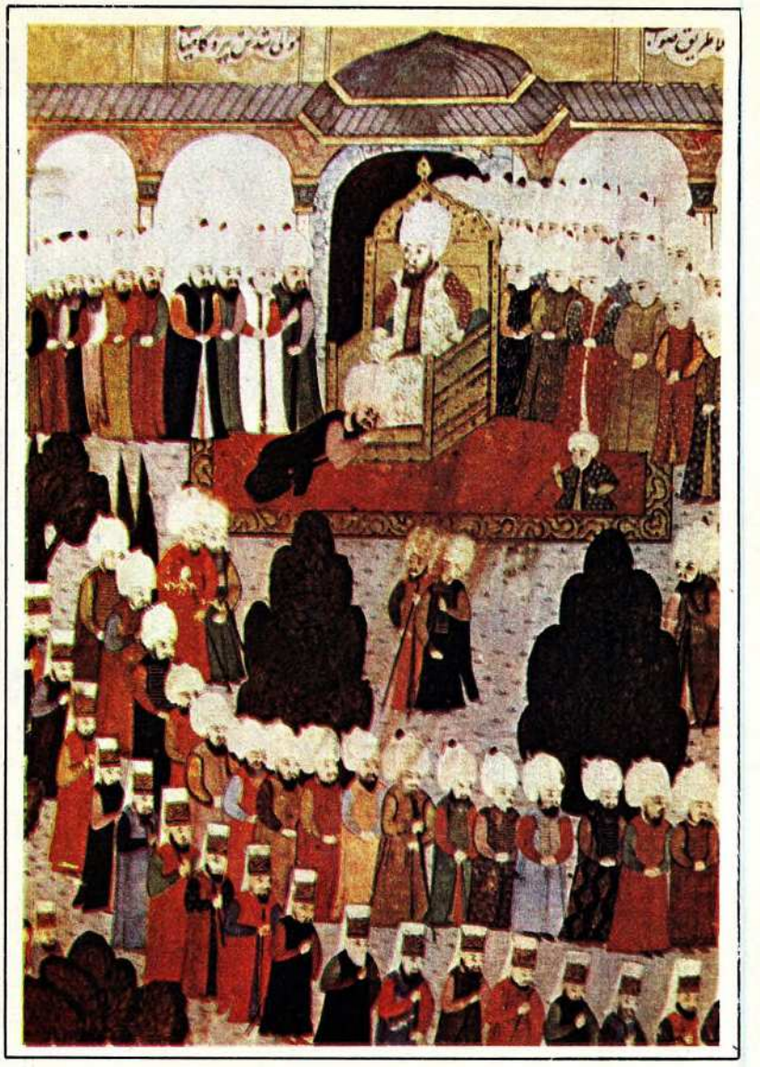
halinde yazdığı **Hünernâme**'dir. Eserin 1. cildinde Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'den başlayarak Yavuz Sultan Selim dahil 9 Osmanlı padişahının hünerleri, adaletleri anlatılır (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1523). Eser 992 (1584) tarihlidir. Tam sayfa ölçüsünde ve bazıları karşılıklı yapraklar üzerine yapılmış 42 minyatürü vardır. Bu eserle ilgili bir belgeden resimleri yapan sanatçıların adları ve kaçar resim yaptıkları öğrenilmiştir. Sanatçıların başında Osman bulunmaktadır. Onun yanı sıra Ali, Mehmed Bey, Veli Can, Molla Tiflisi ve Mehmed Bursavî adlı nakkaşlar da çalışmışlardır. Resimlendirilen konular arasında tahta çıkış törenleri çoğunluktadır. Bu resimler törenin ciddiyet ve ağırlığını verecek tarzda yapılmıştır. Her şeyin hâkimi olan hükümdar, kompozisyonun merkezini oluşturur. Ona bağlılığını belirtmek için sıralanan devlet adamları, dimdik ve hareketsiz olarak sahnede yerlerini alırlar. Eserin resimlerinden bir kısmını belgesel tasvirler oluşturur. Sultanın yaşadığı Topkapı Sarayı, o dönemin İstanbul'u bu tür tasvirler arasında dikkati çeker.

Hünernâmenin 2. cildi Kanuni Sultan Süleyman'ın 46 yıllık saltanat dönemine ayrılmıştır. Eser sultanın tahta çıkışından ölümüne dek geçen olayları, Sultanın avlanmadaki hünerlerini ve adaletini konu alan 65 minyatüre sahiptir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1524). Müsveddelerinden 1588 yılında tamamlandığı anlaşılan bu eserin resimleri, başlarında Nakkaş Osman'ın bulunduğu bir ekip tarafından yapılmıştır. Türk minyatürünün başyapıtları arasında yer alan minyatürlerin önemli bir kısmı sultanın Doğu ve Batı'daki seferlerine, zaferlerine ayrılmıştır.

Seyid Lokman'ın resimlendirilen Türkçe eserlerinden birisi de **Zubdet el Tevarih**'dir. Dünya tarihi niteliğini taşıyan eser, Adem'den başlayarak bütün peygamberleri, Hz. Muhammed'i, halifeleri, İslam tarihinin ana noktalarını ve Osmanlı tarihini anlatır. Eserde adı geçen bütün peygamberlerin ve tarihteki ünlü kişilerin şecereleri verilir. Lokman'ın bu eserinin minyatürlü üç nüshası hazırlanmıştır. 991 (1583) tarihli olanı Sultan 3.Murad'a sunulmuştur (TİEM 1973). Osmanlı Sarayı'nda hazırlanan minyatürlü yazmalar arasında ender rastlanan büyük boyutlu örneklerdendir (64,7× 41.5 cm.)Yazmadaki 40 minyatürün büyük bir çoğunluğu tam sayfa ölçüsündedir. Minyatürlerin çoğu peygamberlerle ilgili olayları tasvir eder. Diğerleri Halife ve İmamların ve Osmanlı sultanlarının portreleridir. Büyük bir özenle hazırlanan bu nüsha ile ilgili bir belge (Başbakanlık Arşivi Kepeci Tasnifi 242) çalışan tüm sanatçıların adlarını vermektedir. Eserde 13 nakkaş, 6 hattat, 4 ciltçi ve 7 yardımcının çalıştığı anlaşılır. Bu belgeden Nakkaş Osman'ın eserin hazırlanmasında önemli rol oynadığı anlaşılır. Diğer nakkaşlar arasında Lütfü Abdullah, Ali ve Mehmed adlı üç sanatçının adları vardır. Zübdet-üt Tevarih'in minyatürlenmiş diğer iki nüshası daha vardır. Bunlardan birisi 1583 yılında darüssade ağası Mehmed Ağa'ya sunulmuştur (Dublin, Chester Beatty Lib. 414). Diğer nüsha Vezir-i azam Siyavuş Paşa'ya sunulmuştur, 1586 tarihlidir (Topkapı Sarayı Ktp. H. 1321). Bütün bu eserlerde dinsel olaylar, mucizeler günlük yaşamın bir parçasıymışcasına tasvir edilmişlerdir.

Klasik dönemde Osmanlı Sarayı'nda resimlendirilen diğer eserler de genellikle tarihi konuludur. Gelibolulu Mustafa Ali tarafından yazılan **Nusretnâme** adlı eserde Gürcistan, Azerbeycan ve Şirvan'ın fethine tayin olunan Lala Mustafa Paşa'nın 1578-80 yılları arasında yaptığı Doğu seferi anlatılır. Eserin 992 (1584) yılında hazırlanmış resimli nüshası Sultan 3. Murad'a sunulmuştur (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1365) . Ferhat Paşa'nın 1588 yılındaki Azerbeycan seferini

scanfan



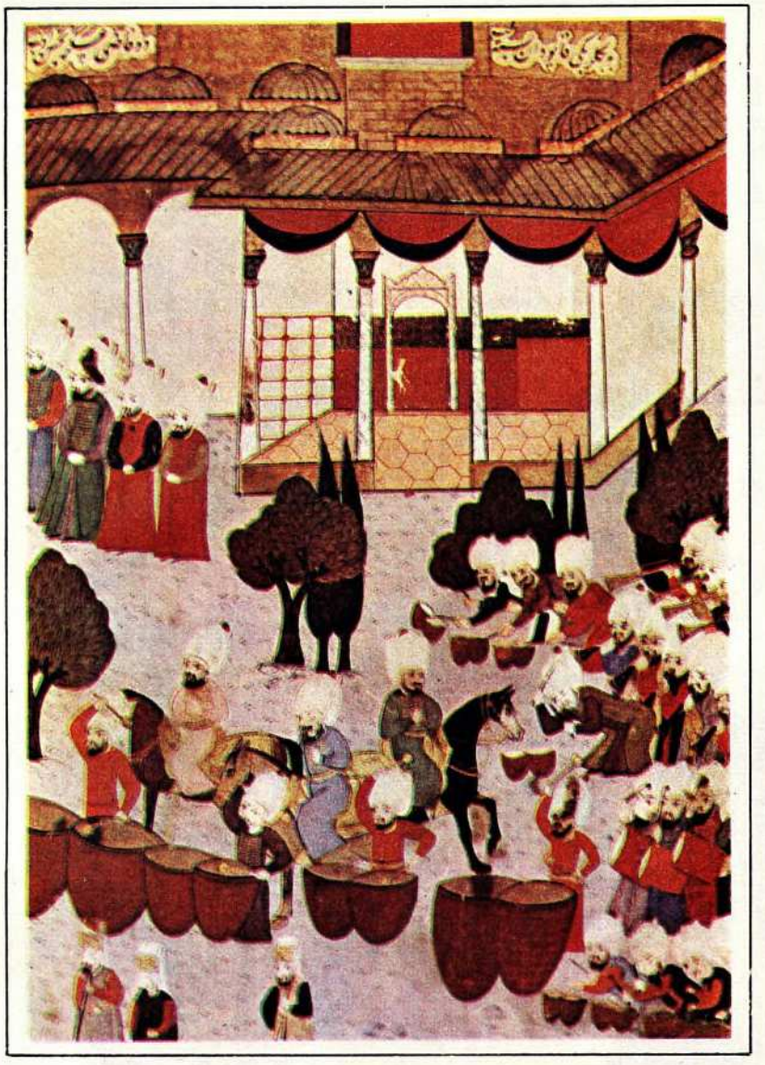
Şahnâmeci Seyyid Lokman'ın Sultan 3.Murad'ın saltanat yıllarını konu alan Şehinşahnâme adlı eserinden bir minyatür: Ramazan bayramında yapılan bir tören Bu minyatürde Akağalar kapısı önünde kurulan tahtında oturan 3.Murad, eteğini öpen Vezir-i azam Osman Paşa ve erkânı görülmektedir. 1597 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, B.200.

konu alan **Kitab-ı Gencine-i Feth-i Gence** adlı eserin 998 (1590) tarihli minyatürlü nüshası da bu dönemin tarihsel konulu eserlerindendir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. R. 1296). Diğer tarihsel konulu eserler arasında Asafî Paşanın **Şecaatnâme** adlı eserinin 994 (1586) tarihli, 77 minyatürlü nüshası (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.6043), Rumûzî tarafından yazılan Sinan Paşa'nın Yemen ve Tunus fethini konu alan **Tarih-i Feth-i Yemen** adlı eserin 1002 (1594) tarihli ve 104 minyatürlü nüshası (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.6045) yer alır.

Klasik dönem Osmanlı minyatür sanatının en önemli yapıtlarından birisi **Surnâme**'dir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1344). Eserin konusu Sultan 3. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünneti için düzenlettiği görkemli düğündür. İmparatorluğun kudretini dünya ülkelerine göstermek amacına yönelik olan bu düğün için yabancı ülkelerin temsilcileri davet edildi. Sultan 3. Murat Sultanahmed Meydanı'nda düzenlenen gösterileri İbrahim Paşa Sarayı'ndan izledi. Davetliler ise özel olarak yapılan localardan izlediler. 52 gün ve gece süren şenlik sırasında İstanbul'daki tüm esnaf loncaları hünerlerini göstererek meydandan ve sultanın önünden geçtiler. Ulemadan çengilere, camcılardan okçulara, kumaş ılardan kebapçılara, dilencilere kadar toplumun her kesimi bu gösterilerde yer aldı. Düğünü konu alan Surnâme adlı eserin resimli nüshası Sultan Murad için, olasılıkla 1582 yılı sonlarına doğru hazırlandı. Başı ve sonu eksik, aralarından bazı yaprakları kaybolmuş olarak günümüze gelen eserde resimlerin Nakkaş Osman'ın yönetimindeki sanatkâr ekibi tarafından yapıldığı ve Osman'ın düğünü çift sayfalık 250 kompozisyonla anlattığı kayıtlıdır. Bu tür bir olayın resimlenmesi Osmanlı sanatçılarına yeni olanaklar sağlamıştır. Osman, esnaf loncalarının geçişini, diğer eğlenceleri meydan ve seyirci localarının, İbrahim Paşa Sarayı'nın değişmeyen görüntüsü içine yerleştirdi. Bu şekilde çevrenin değişmeyen öğeleri içinde geçide katılanlar ayrı bir değer kazandı ve eserin bir film şeridi gibi izlenmesini sağladı. Surnâme resimleri 16. yüzyıl ikinci yarısı İstanbul yaşamını, esnaf loncalarını günümüze getiren önemli belgeler olarak büyük bir değer taşımaktadır.

Sultan 3. Murad, saltanatının sonlarına doğru Hz. Muhammed'in yaşamını konu alan **Siyer-i Nebi** adlı eserin resimlenmesini emretti. Orjinali 14. yüzyılda Erzurumlu Darir tarafından arı bir Türkçe ile yazılmıştı. Eserin resimli nüshası 6 cilt halinde hazırlandı. Bu ciltlerden birinci, ikinci ve altıncı ciltler Topkapı Sarayı'ndadır (H. 1221, 1222, 1223). Üçüncü cilt New York Spencer koleksiyonunda, dördüncü cilt Dublin Chester Beatty Kütüphanesi'ndedir (No. 419). Beşinci cildi kayıptır. Saray Arşivi'nde eser için yapılan masrafları gösteren bir belgeden toplam 814 minyatür bulunduğu anlaşılır. Peygamberin tüm yaşam öyküsünün resimlerle anlatımı ilk ve son kez bu eserle gerçekleşmiştir. Bu konu daha önce Moğollar ve Timurlular döneminde Peygamberler tarihi ve Miraçnâme'lerde resimlenmiş, ancak Peygamberin yaşamını bu denli büyük ölçüde resimlerle anlatan bir eserin yapılması din ve dünya işlerini şahıslarında toplayan Osmanlı padişahları tarafından gerçekleştirilebildi. Eserin minyatürlerini yapan sanatçı ekibinin davranışı tarihsel konulu yazmalardan kısmen farklıdır. Siyer-i Nebi resimleri az sayıda figürlerin yer aldığı sade kuruluşlar, tarihsel konulu eserlerden farklı renk kompozisyonlarıyla dikkati çeker. Resim sayısının çokluğu sanatçıları zaman zaman yeknesaklığa, tekrarlara yönelttiği izlenir. Fakat Hz. Muhammed'in yaşamının önemli dönemleri büyük bir duyarlılık ve özenle resmedilmiştir. Çok sayıda resmin

scanfan



Yan sayfadaki minyatürle karşılıklı sayfaları oluşturan bu minyatürde Divan-ı Hümâyûn önünde mehter takımı görülmektedir. 1597 tarihli. Topkapı Sarayı Müzesi, B. 200.

bulunduğu eserin tamamlanması Sultan 3.Mehmed'in saltanat yıllarına rastlar. Resimler tarihsel konulu eserlerdeki tasvirlerden çok farklı olmamakla beraber yeni sanatçıların ön plana geçmesine neden olmuştur.

Sultan 3. Mehmed Dönemi Türk Minyatürü (1595-1603)

Sultan 3. Mehmed'in saltanat yıllarında Osmanlı resim sanatı Klasik dönemden kısmen farklı üslup özelliklerine sahiptir. Sultan Murad'ın isteği üzerine hazırlanmasına başlanan 6 ciltlik Siyer-i Nebi'deki yüzlerce minyatür bu kısa dönemdeki üslubun ilk örnekleridir. 3.Mehmed döneminde Nakkaş Osman'ın yerini Nakkaş Hasan almıştır. Sarayda, Enderunda yetişen Hasan çok çeşitli görevler yapmıştır. Bunların arasında kapıcılık, anahtar oğlanlığı, dülbent gulâmı, kapıcıbaşılık ve yeniçeri ağalığı bulunmaktadır. Hasan daha sonra Rumeli Beylerbeyi ve Kubbealtı vezirliği de yapmıştır. 1623 yılında ölen sanatçı Eyüb'deki türbesinde gömülüdür. Nakkaş Hasan'ın eserleri Klasik dönemin ünlü ustası Osman'dan oldukça farklıdır. Az sayıda figürün yer aldığı sade kuruluşlar, farklı renk kompozisyonları ve özellikle fon rengi olarak seçtiği turuncu-kırmızı arası renklerle tanınır. Nakkaş Hasan, Sultan 3. Mehmed döneminde saray şahnâmeciliği görevini yapan Talikizâde Subhi Çelebi ile beraber çalışmıştır. Talikizâde'nin Sultan 3. Mehmed'in Egri (Macaristan) seferini anlatan Türkçe Şahnâmesi olan **Egri Fetihnâmesi**'nin resimlerini Nakkaş Hasan yapmıştır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1609). Sultanın Egri Kalesi komutanlarını otağında kabulü, Haçova Meydan Savaşı, zaferle dönen padişah ve ordusunun İstanbul'da karşılanışını konu alan eserdeki üç resim karşılıklı yapraklar üzerine yapılmıştır. Hasan'ın eserdeki son resmi yazar Talikizâde, eserin hattatı ve kendisini çalışma anında gösteren bir minyatürdür.

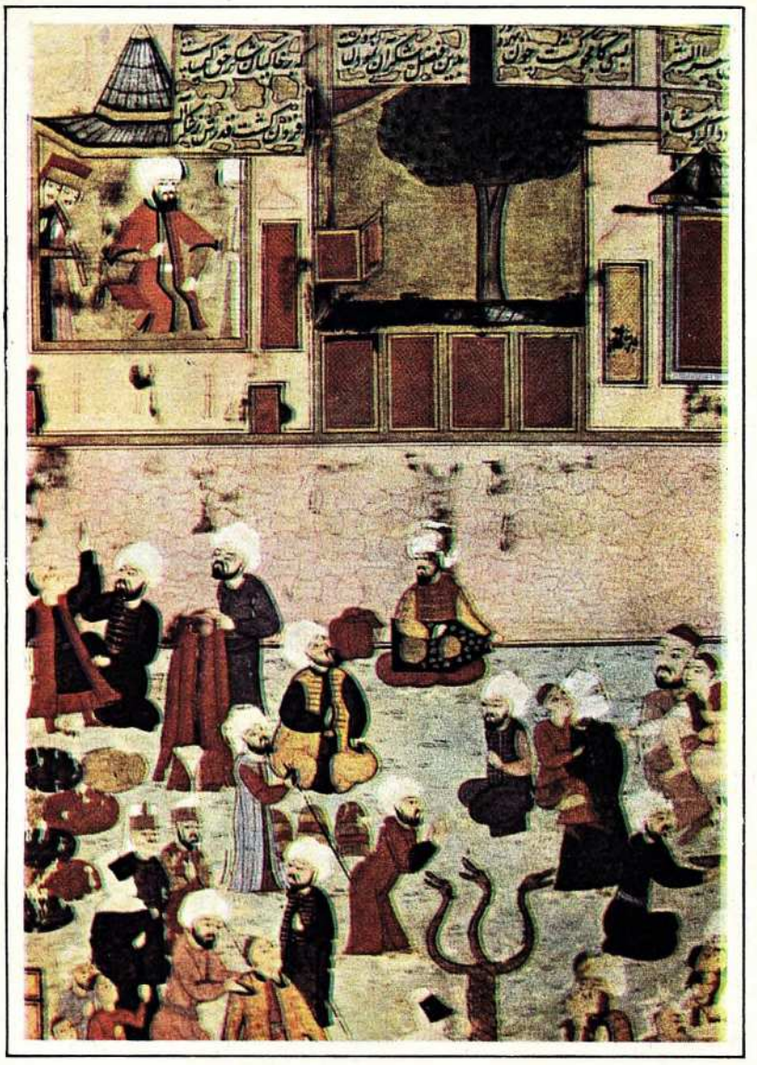
Şahnâmeci Talikizade ve Nakkaş Hasan'ın işbirliği ile gerçekleşen dönemin diğer şehnameleri 12 minyatürlü **Şahnâme-i Âli Osman** (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A. 3592) ve Sultan 3.Murad'ın saltanatının 1593-95 yılları olaylarını anlatan 4 minyatürlü **Talikizade Şahnâmesi**'dir (Türk-İslam Eserleri Müzesi No. 1965).

17. Yüzyıl Türk Minyatürü

Yüzyılın ilk hükümdarı olan ve genç yaşta tahta çıkan Sultan 1. Ahmed (1603-1617) döneminde Türk minyatürü örnekleri değişik türde eserlerde karşımıza çıkar. Devrin vezirlerinden ve aynı zamanda başarılı bir vassale sanatçısı olan Kalender Paşa tarafından hazırlanarak genç Sultana sunulan **Falnâme** ve birkaç albüm bu dönem Türk kitap sanatının en önemli yapıtlarıdır. Alışılmışın dışında boyutlarda hazırlanan (47.5 × 34.5 cm.) Falnâme'de tam sayfa ölçüsünde 35 minyatür vardır. Kitabı hazırlayan Kalender Paşa eserin önsözünde, minyatürlerin karşı sayfasında yer alan metnin o minyatürü açan kişinin falı olduğunu belirtir. Resimler genellikle dinsel temaları işler. Üslup farkları çeşitli saray musavvirlerinin iş birliğini gösterir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1703). Günümüzde Sultanın adıyla tanınan Albüm ise tımarhane, kaplıcada yıkananlar, maskeli dansların yapıldığı gece eğlencesi gibi konuların işlendiği o dönem Osmanlı toplumunun çeşitli kesimlerindeki günlük yaşamı belgeleyen resimlerin yanı sıra, İran'da olduğu gibi Saray ve çevresindeki tiplerin tanıtıldığı tek figür çalışmalarını kapsar (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. B. 408). Albümün önsözünde Kalender Paşa, resimleri toplayarak bir araya getirdiğini ve

scanfan

scanfan



Şehnâmeci Seyyid Lokman'ın Sultan 3.Murad'ın saltanat yıllarını konu alan Şehinşahnâme adlı eserinden bir minyatür. Şehzade Mehmed'in sünnet doğünü sırasında yeni Müslüman olan acemioğlanlar ve fakir Müslüman çocukların sünnet ettirilişi. 1597 tarihli, TSM. B. 200.

sultana sunduğunu yazar. Kalender Paşa albümün vassalelerini ve kaat'ı süslemelerini yapmıştır. Olasılıkla Kalender Paşa tarafından aynı dönemde hazırlanmış bir diğer minyatürlü albüm Dublin, Chester Beatty Kütüphanesi'ndedir.

Sultan 1. Ahmed dönemini anlatan bir Şahnâme olmamasına karşın Osmanlı tarihi ile ilgili minyatürlü yazmalar hazırlanmıştır. Bunlardan birisi olasılıkla 1604 yılında tamamlanan **Vakayi nâme-î Alî Paşa**'dır (Süleymaniye Ktp. Halit Ef. 612). İkinci eser Hoca Sa'd ad-Dîn'in **Taç ad-Tevarih** adlı eserinin 1025 (1616) tarihli nüshasıdır (Paris Jacquement - André No. D. 262).

Sultan 2. Osman'ın kısa süren saltanat yılları (1618-1622) 17. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatının en verimli dönemi olmuştur. Bu yıllarda saray Şahnâmeciliği görevini Nadirî yapmıştır. Nadirî Türkçe ve manzum olarak yazdığı **Şahnâme-i Nadirî** adlı eserinde Sultan Osman'ın saltanatının ilk yıllarından, Hotin seferinden İstanbul'a dönüşüne kadar olan olayları konu alır. Eser 1622 yıllarında, Sultanın öldürülmesinden önce tamamlanmış olmalıdır. Bazı sayfaları eksik olan bu şahnâmedeki 20 minyatür saray nakkaşlarının işbirliği ile gerçekleştirilmiştir. Minyatürlerden ikisi bu dönemin ünlü nakkaşı Nakşî tarafından yapılmıştır.

Aynı yıllarda resimlendirilmiş bir diğer eser **Tercüme-i Şekâ'ik-i nu'mâiye**'dir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 1263). Türk âlim ve şeyhlerinin biyografilerini konu alan eserdeki minyatürlerde bu ünlü kişilerin tek başına veya öğrencileriyle tasvirleri yer alır. Eserdeki 49 minyatür Nakşî tarafından yapılmıştır. En son minyatürde sanatkâr kendisini Sultan 2. Osman ve Mehmed Paşa ile birlikte tasvir etmiştir.

Bu dönemde Nakşî tarafından resimlendirilmiş bir diğer eser, Nâdirî'nin şiirlerininde bulunduğu bir mecmuadır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H. 889). Nakşî'nin resimlerine rastlanan diğer eserler arasında Firdevsî Şahnâmesinin Türkçe çevirisine ait üç nüsha (Uppsala, University Lib. Celsing I; Paris Bibl. Nat. Suppl. Turc 326, New York, Spencer Coll, MS.I) yer alır.

Osmanlı minyatür sanatının ve 17. yüzyılın tarihi konulu minyatürlü eserlerinin sonuncusu Sultan 4.Murad döneminde yazılmış ve resimlenmiştir. **Paşanâme** adlı bu eserdeki 6 minyatürden bazılarında Nakşî'nin üslubunun etkileri görülür (Londra, British Museum add. 3584).

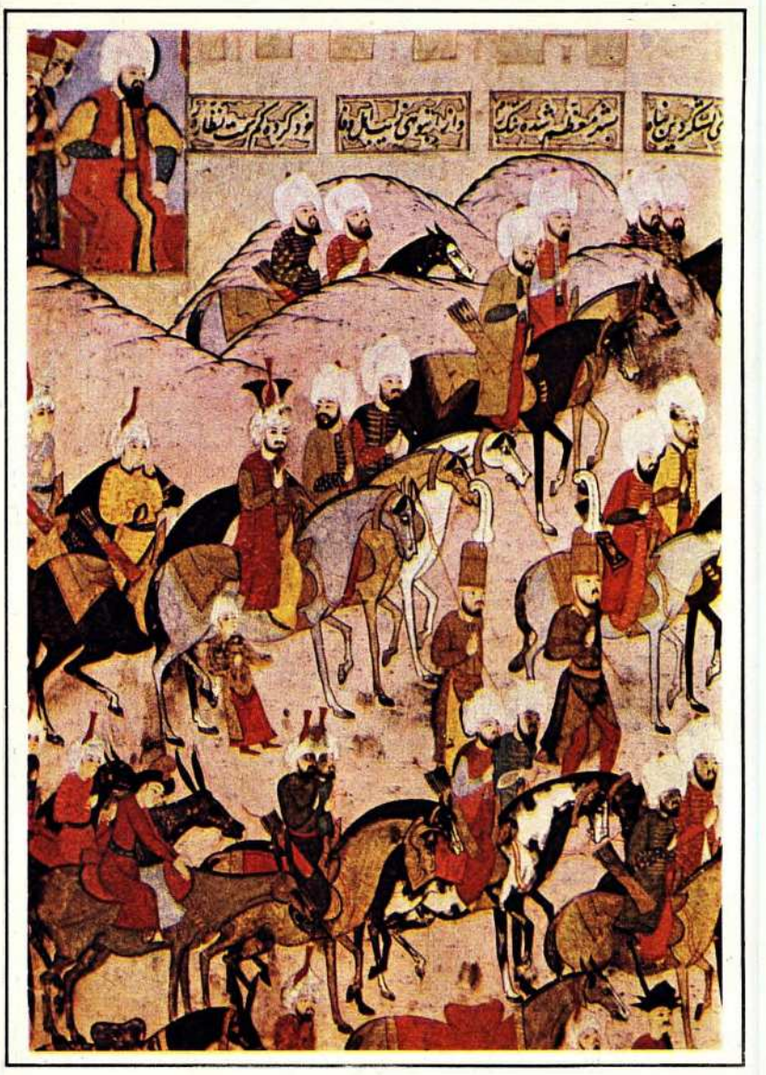
Yüzyılın ikinci yarısında imparatorluğun siyasal açıdan giderek zayıflaması, peş peşe yenilgiler ve Batı'nın etkisiyle yavaş yavaş değişen beğeniler sonucu Şahnâme yazarlığı ve tarihi ressamlık önemini tamamen yitirmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısından yok denecek kadar az minyatürün günümüze gelişini, sultanların Edirne Sarayı'nda oturmaları nedeniyle İstanbul Saray atölyelerinin himayesiz kalışına da bağlayabiliriz. Bu dönemde Edirne Sarayı gelişmiş ve önem kazanmıştır. Edirne Sarayı'nda bir nakkaşhane olduğu bilinmesine karşın faaliyetlerini gösterecek örneklere sahip değiliz. Bu dönemden günümüze gelen örnekler, padişah portreciliğinin devam ettirildiği şecere kitapları, günlük yaşamla ilgili albüm resimleri ve Avrupalı krallar için hazırlandığı sanılan kıyafet albümü türündeki eserlerdir.

18. yüzyıl Osmanlı minyatürü

Osmanlı minyatür sanatının son parlak dönemi 18. yüzyılın ilk yarısına rastlar. Bu dönemin hükümdarı Sultan 3.Ahmed gerçek bir sanat koruyucusudur. Kendisi de şair ve iyi bir hattat olan Sultan, kitap ve minyatür sanatına büyük bir ilgi göstermiştir. Veziri İbrahim Paşa da kendisi gibi eğlence ve

scanfan

Şehnâmeci Seyyid Lokman'ın Sultan 3.Murad'ın saltanat yıllarını konu alan Şehinşahnâme adlı eserinden bir minyatür: İran Elçisi İbrahim Han'ın gelişi sırasında düzenlenen Alay-ı Humâyun. Resmin sol üst köşesinde alayı seyreden Sultan 3.Murad görülmektedir. 1597 tarihli, TSM. B.200. Yan sayfa: Şehnâmeci Seyyid Lokman'ın Sultan 3.Murad'ın saltanat yıllarını konu alan Şehinşahnâme adlı eserinden bir minyatür: Safevi elçisinin önünden geçen Alay-ı Hümâyûn. 1597 tarihli,TSM.B.200



sanata düşkündü. Osmanlı tarihinde **"Lâle Devri"** diye anılan bu dönemde (1718-1730) gerçek anlamda Batılılaşma hareketleri başlatılmıştır. Diplomatik ilişkiler sonucu özellikle Fransız saray yaşantısına karşı duyulan özentinin yankıları, mimari ve diğer sanat kollarında az veya çok olarak görülür. 1727 yılında Sait Mehmed Efendi tarafından ilk Türk matbaasının kurulması, elçilikler aracılığıyla gelen yabancı ressamların çalışmaları ve sıkı diplomatik ilişkiler Batı sanatına olan ilginin artmasına neden olmuştur.

Bu verimli sanat ortamı içerisinde minyatür sanatı da önemli gelişme göstermiştir. Genellikle Türk minyatürünün ikinci Klasik dönemi olarak adlandırılan bu yılların en önemli ve yetenekli minyatür ustası Levnî takma adıyla tanınan Abdülcelil Çelebi'dir. Levnî ve diğer saray nakkaşlarının faaliyeti sonucunda birçok eser resimlenmiş ve Türk kitap ressamlığı yeniden ve son kez canlanmıştır. Levnî ve diğer sanatçıların eserlerinde geleneksel kurallara bağlılığının yanı sıra, yeni beğenilerin etkinliği de hissedilir. Resimlendirilen eserler arasında en ünlüsü bir sünnet düğünü kitabıdır. Sultan 3. Ahmed'in oğulları için 1720 yılında düzenlenen sünnet düğününü konu alan eser şair Vehbi tarafından yazılmıştır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. No. A.l 3593). Okmeydanı ve Haliç'te 15 gün ve 15 gece süren gösteriler bu eserde Levnî tarafından 137 minyatür ile belgelenmiştir. Tasvirlerde geçit törenlerine katılanlar kadar seyredenlere de önem verilmiştir. Zaman zaman padişah ve çevresindekiler diğerlerinden, gösteri yapanlardan daha iri tasvir edilmiştir. Levnî resim tekniği ve biçimlendirme açısından geleneksel kurallara bağlıdır. Buna karşılık bazı kompozisyonlardaki figür gruplarının kavisli sıralanışı, bazı mimari ayrıntılar ve özellikle arka planlardaki doğa kesitlerinde resimlerine belli bir derinlik verme endişesinde olduğu sezilir. Arka planlardaki doğru perspektifle çizilmiş binalar, gittikçe küçülen ağaçlar ve bu ayrıntıların yeni bir yöntemle boyanışı bu izlenimi kuvvetlendirir. Sanatçı Okmeydanı'nda özel olarak hazırlanan sahada, Sultan ve davetlilerin önünden hünerlerini göstererek geçen esnafı, hokkabazların, dansözlerin, çengilerin gösterilerini, çeşitli ziyafetleri, düğüne getirilen armağanları, gece yapılan ateş oyunlarını, Haliç'te deniz üzerinde düzenlenen akıl almaz gösterileri, düğün alayının meydana geliş ve dönüşünü büyük bir başarıyla resmetmiştir. Surnâme'nin resimleri üslup açısından olduğu kadar, eğlenceleriyle ünlü Lâle Devri yaşamını ve bu ünlü düğünü belgeleyen önemli bir kaynaktır.

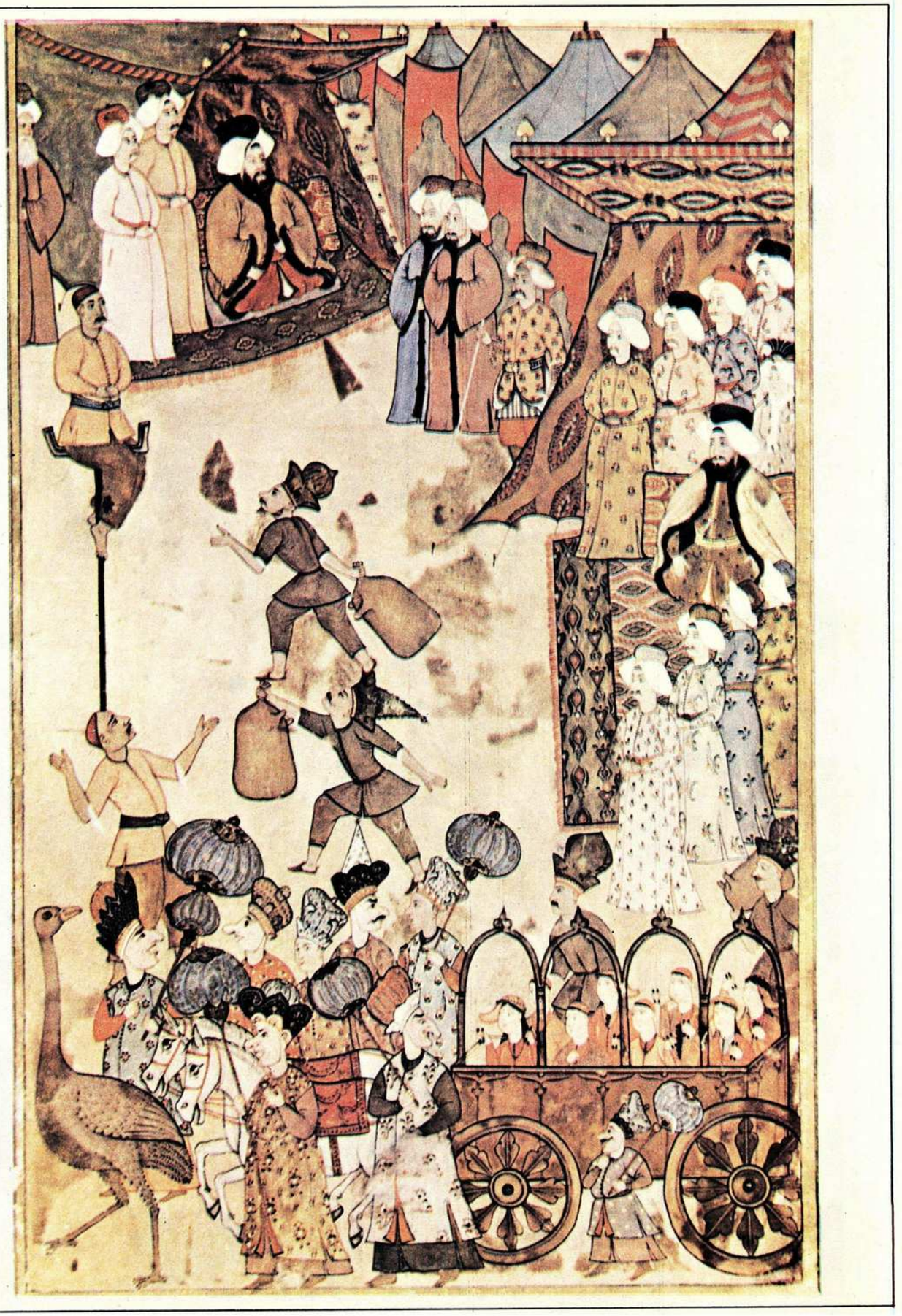
Aynı yıllarda Surnâme'nin resimli ikinci bir nüshası hazırlanmıştır. Büyük bir olasılıkla devrin sanat sever Vezir-i azamı İbrahim Paşa'ya sunulmuş olmalıdır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. No. A 3594).

Devrin adını bilmediğimiz bir sanatçısı tarafından resimlendirilen bu nüshada 140 minyatür vardır. Bu sanatkâr Levnî'den daha çok yeni denemelere yer verir. Özellikle figür sıralamaları,doğa görüntüleri,boyamadaki yer yer tonlaşmalar Batı sanatına açık ve doğayı dikkatle gözlemeye yönelik bir sanatçı olduğunu gösterir. Renk kompozisyonları da Levnî'den farklıdır. Levnî'nin sarı renkleri olan eğilimine karşılık bu sanatçı yeşil, mavi tonları ve geleneklere bağlı kalarak bol gümüş yaldız kullanmıştır.

Surnâme nüshalarından sonra, dönemin en önemli yapıtı **Silsilenâme** adlı bir padişah portreleri albümüdür (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. No. A 3109). Albüm Levnî tarafından hazırlanmıştır. Osman Gazi'den Sultan 3. Ahmed'e kadar tüm Osmanlı padişahlarının portrelerinin yer aldığı esere, daha sonraki padişahlar kendi portrelerini de eklettirmişlerdir. 15. yüzyıldan itibaren, ikiyüz yılı aşkın bir süre, Türk resminde

scanfan

scanfan



scanfan

Sultan 3.Ahmed ve şehzadesi. Levni tarafından yapılmıştır. 1720 civarı, TSM.A. 3190. Yan sayfa: Sultan 3.Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü dolayısıyla düzenlenen şenlikleri konu alan Surnâme *adlı eserden bir minyatür: Sultan 3.Ahmed'in önünde yapılan gösteriler. 1720'den sonra TSM. 3593.*

önemini yitirmeyen portreciliğin Levnî tarafından da sürdürülmesi doğaldır.Levnî Osmanlı padişahlarını , Klasik dönemin ünlü ustası Nakkaş Osman'ın portrelerinde olduğu gibi, bağdaş kurmuş otururken, geleneksel biçimde resmetmiştir. Sanatçı tüm gelenekçiliğine karşın, içinde bulunduğu ortamın etkisiyle bu tasvirlerde de yeni yorumlar getirmiştir. Bazı draperilerin belirtilmesi ve yuvarlak hatların çokluğu ile padişah tasvirleri hacim kazanmış ve oldukça iri yapılı bir görünüme bürünmüştür. Levnî sadece Sultan 2. Mustafa'nın portresine imzasını atmıştır. Sultan 3. Ahmed'in portresini ise diğerlerinden farklı yapmıştır. Özenle çalışılan bu portrede Sultan koltuk biçimli bir tahtta oturur. Arkasında saygılı bir biçimde duran oğlu yer alır. Sanatçı bu portredeki nakışlar, süslemelerle hünerini gösterdiği gibi, dönemin giysileri ve süslemelerindeki beğenisini de yansıtır.

Rengârenk lâlelerin donattığı bahçelerde çeşitli eğlencelerin düzenlendiği bu zevk ve sefa dönemini bize resimleriyle aksettiren Levnî'nin diğer önemli çalışmaları bir albümde toplanmıştır. Sanatçı bu albümde saray çevrelerine yakın çeşitli giysiler içinde tek kadın ve erkek tasvirleri yapmıştır (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. No. H. 2164). Albümde İranlı ve Avrupalılar'ı kıyafetleriyle yansıtan çalışmaları da yer alır. Sanatçı bütün bu resimleri imzalamıştır. Dans eden, saç tuvaleti yapan, sokak ve ev giysileri içinde genç kadınlar, günün modasına göre giyinmiş ellerinde lâle veya karanfil tutan zarif erkekler, eğlenceleriyle ünlü bu dönemin saray çevresindeki giyim kuşam düşkünlüğü hakkında bilgi verebilecek niteliktedir. Boyasız fon üzerindeki bu tek figür çalışmalarında Levnî'nin gözlemciliği, çizgi ve nakış ustalığı,pastel tonlardan oluşan renk beğenisi açıkça belirir. Bu dönem Osmanlı resminde padişahları ve kazanılan zaferleri konu alan **Şahnâme** ve tarih kitaplarına rastlanması doğaldır. Osmanlı Saray çevresindeki eğlence düşkünlüğü ve yeni beğenilerin ağır bastığı yaşam kitap sanatına da yansımıştır.

Türk minyatür sanatının son parlak dönemi olan bu yıllarda sevilerek resimlendirilen eserlerden birisi de Atâî'nin Mesnevileridir. Eserin 18. yüzyılda hazırlanmış çeşitli resimli nüshalarından en önemlisi 1141 (1728) tarihlidir (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. R. 816). Özenle hazırlanmış 43 minyatür **Surnâme-i Vehbi**'nin vezir-i azam İbrahim Paşa için hazırlanan nüshasını resimlendiren, adını bilmediğimiz sanatçının elinden çıkmış olmalıdır.

Yüzyılın Levnî'den sonra en önemli sanatçısı Abdullah Buharî'dir. 1728-1745 tarihleri arasında eserler veren Buharî tek figür çalışmaları ve çiçek resimleriyle tanınır. Sanatçının imzasını taşıyan, devrin giysilerinin tüm ayrıntılarıyla izlenebildiği genç erkek ve kadın tasvirlerinin çoğu bir albüm içinde toplanmıştır (İst. Üniversite Ktp. T. 9364). Ayrıca çeşitli koleksiyon ve albümlere dağılmış tek figür ve çiçek çalışmaları vardır. 18. yüzyılın ikinci yarısında Batı sanatının etkisiyle kitap resmi giderek önemini yitirmiştir. Bu dönemde resimlendirilen eserler, padişah portrelerinin yer aldığı albümler, kıyafetnameler ve şiir mecmualarını süsleyen manzara, çiçek resimleridir. Fazıl Enderunî'nin **Hubannâme** ve **Zenannâme** adlı eserinin resimlendirilen nüshaları bile birer kıyafet albümü niteliğindedir (Londra, British Museum Or. 7094 ve İst., Üniversite Ktp. 5502).

Türk minyatür sanatının son örnekleri olan ve Batı sanatı etkilerinin kuvvetle gözlendiği bu eserler 19. yüzyıl başlarından itibaren yerlerini tamamen Batılı anlamda resim sanatı verilerine bırakmışlardır.

scanfan

Sultan 3.Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü dolayısıyla düzenlenen şenlikleri konu alan Surnâme *adlı eserden bir minyatür: Okmeydanı'nda yapılan gösterilerden çeşitli esnafın geçişi. 1720'den sonra. TSM. 3593. Eserin minyatürleri Levni tarafından yapılmıştır.*

BİBLİOGRAFYA

AKALAY, Z., "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", *Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest, 22-27th Sept. 1975*,Budapest, 1979, s. 31-47.

ALİ, M., *Menakıb-i Hünerveran*. İstanbul, 1926.

ANAFARTA, N., *Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul, 1969.

AND, M., *Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period*. Ankara, 1974 Rev. ed. 1979.

Art Treasures of Turkey, Exhibition Catalogue: Smithsonian Institute, Washington D.C., 1969.

ASLANAPA, O., *Turkish Art and Architecture*. London, 1971.

ATASOY, N., "1558 Tarihli Süleymanname ve Macar Nakkaş Pervane," *Sanat Tarihi Yıllığı* III (İstanbul 1970): 167-9.

ATASOY, N., "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü," *Türkiyemiz* VI, (İstanbul 1971): 2-14.

ATASOY, N.; *Türk Minyatür Sanatı Bibliyografyası*. İstanbul, 1972.

ATASOY, N. - ÇAĞMAN, F., *Turkish Miniature Painting*. İstanbul, 1974.

ATIL, E., "Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed II, "*Ars Orientalis* IX, (Ann Arber, 1973): 103-20.

ATIL, E., "The Art of The Book," *Turkish Art*, 1980, printed in Japan, s. 137-238.

ATIL, E., "Ahmed Nakşi an eclectic painter of the early 17th century", *Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest, 22-27th September 1975*, Budapest, 1979, s.103-121.

BINNEY 3rd, E., *Turkish Miniature Painting and Manuscripts*, Los Angeles and New York, 1973.

BINNEY 3rd, E., *Turkish Treasures from the Collection of Edwing Binney 3rd*, Exhibition Catalogue: Portland Art Museum. Portland, Oregon, 1979.

ÇAĞMAN, F., "Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri," *Sanat Tarihi Yıllığı*, V. 1973, İst., s. 411-442.

ÇAĞMAN, F., "Ottoman Turkish Miniatures,"*Marg*, XXVI, Sept. 1973,Nr.4 s. 29-52.

ÇAĞMAN, F., "Sultan Mehmed II. Dönemine Ait bir Minyatürlü Yazma: Külliyat-ı Kâtibi," *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, 1976, S. 333-346.

ÇAĞMAN, F., "Türk Minyatür Sanatının İslâm Sanatındaki Yeri, "*İslam Sanatında Türkler*, İst., 1976, s. 85-117.

ÇAĞMAN. F., "The Miniatures of the Divan-i Hüseyni and the Influence of Their Styl," *Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest, 22-27th September 1975*, Budapest, 1979, s. 231-259.

ÇAĞMAN, F., "Illustrated Stories From Turkish Version of Jami's Baharistan," *Turkish Treasures*, İst., 1978/2, s. 21-27.

ÇAĞMAN, F., "XVI. yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu, *"I. Milletler Arası Türkoloji Kongresi, İstanbul*, 15-20 Ekim 1973, İst., 1979, s. 651-677.

ÇAĞMAN, F., - TANINDI, Z., *Islamic Painting in the Topkapı Saray Museum*, (Dentsu Incorporated) Tokyo, (Japonca), 1981.

ÇAĞMAN, F., - TANINDI, Z., *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul, 1979.

ESİN, E., *Turkish Miniature Painting* , Rutland, Vermont and Tokyo, 1960.

ETTINGHAUSEN R., *Turkish Miniatures from the 13th to the 18th Century*. Milan, 1965.

FEHER, F., *Turkish Miniatures from the Period of Hungary's Turkish Occupation*, Budapest, 1978.

GRUBE, E. J., "The Siyar-ı Nabi of the Spencer Collection in the New York Public Library", *Atti del secondo congresso internazionale di arte turca (Venice, 1963)*, Naples, 1965, s. 149-176.

GRUBE, E.J., *İslamic Paintings from the 11th to the 18th Centuries in the Collection of Hans P. Kraus*, New York, 1972.

İPŞİROĞLU, M.Ş. - EYÜBOĞLU, S., *Turkey: Acient Miniatures*, New York, 1961.

İPŞİROĞLU, M.Ş. *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul, 1971.

MELIKIAN-CHRIVANI, A.S., "Le Roman de Varque ot Golsah", *Art Asiatuques*, numero special, Paris, 1970.

MEREDITH-OWENS, G.M., *Turkish Miniatures*, London 1963.

MERİÇ, R.M., *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, Vesikalar I*, Ankara, 1953.

MINORSKY, V. - WILKINSON, J.V.S., *The Chester BeattyLibrary, A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*, Dublin, 1958.

ÖĞÜTMEN, F., *XII-XVIII. yüzyıllar arasında minyatür sanatından örnekler*, İstanbul, 1966.

ÖNEY, G., *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara, 1978.

ÖZERGİN, M.K., "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min el Hoyî Hakkında", *Belleten* XXXIV, s. 119-230.

RENDA, G., *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850*, Ankara,

scanfan

Sultan 3.Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü dolayısıyla düzenlenen şenlikleri konu alan Surnâme *adlı eserin Vezir-i azam İbrahim Paşa için hazırlandığı sanılan nüshasından bir minyatür (ayrıntı): Okmeydanı'ndaki gösterilerde sorguççuların geçişi. 1720'den sonra, TSM.A. 3594.*

1977.
RENDA, G., "Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No.lu Silsilenamenin Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı. 5 (1972-1973), 1973 s. 443-480.
RENDA, G., "İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat*, Sayı 6, Haz. 1977, s. 58-67.
STCHOUKINE, I., *La Peinture Turque D'aprés Les Manuscrits Illustrés. I. re Partie: De Sulayman Ire a Osman II, 1520-1622.* Paris, 1966.
STCHOUKINE, I., *La Peinture Turque D'aprés Les Manuscrites Illustrés. IIme Partie, de Murad IV a Mustafa III(1623-1773)*, Paris, 1971.
TANINDI, Z., "Nakkaş Hasan Paşa", *Sanat*, VI, İstanbul 1977, s. 114-125.
ÜNVER, A.S., *Ressam Nigâri: Hayatı ve Eserleri*, Ankara, 1946.
ÜNVER, A.S., *Ressam Nakşi: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, 1949.
ÜNVER, A.S., *Ressam Levni:Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, 1949.
ÜNVER, A.S., "L'Album d'Ahmed I re", *Annali dell' Istituto Universitario Orientale di Napoli*, nuova ser. XIII (1963), s. 127-162.
YETKİN, S.K., L'Ancienne peinture turque du XIIe au XVIIIe siécle, Paris, 1970.
YURDAYDIN. H.G., *Matrakcı Nasuh*, Ankara, 1963.

scanfan

TÜRKİYE CUMHURİYETİ DEVRİM TARİHİ

Doç. Dr. Tuncer Baykara

scanfan

TÜRKİYE CUMHURİYETİ DEVRİM TARİHİ

Doç. Dr. Tuncer Baykara

SİYASAL TARİH

GİRİŞ

Türk Devrim Tarihi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve ilkelerini konu almaktadır. Ancak genel bir tarih çerçevesinde, konuya değişik bir açıdan girmek daha doğru olacaktır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile ilgili siyasal olaylar, daha çok doğrudan Mustafa Kemal Paşa'nın kişiliğinde toplanmaktadır. Bu bakımdan Türk Devrim Tarihi'ni incelerken onun yaşam öyküsü ile konuya girmek gerekmektedir.

MUSTAFA KEMAL'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ

1881 yılında Selanik'te Ali Rıza Efendi ile Zübeyde Hanım'ın çocukları olarak dünyaya gelen Mustafa Kemal, babasının küçük yaşta ölümü üzerine dayılarının yanında büyümüştür. Askerliğe olan büyük hevesi dolayısıyla 1893 yılında Selanik Askeri Rüşdiyesi'ne girmiş, burayı bitirdikten sonra da 1896 yılında Manastır Askeri İdadisi'ne geçmiştir. 14 Mart 1899'da başladığı Harbiye ve daha sonraki Erkânı Harbiye eğitimini 1904 yılı sonunda tamamlayarak 11 Ocak 1905 tarihinde Erkânıharp yüzbaşısı olarak Türk Ordusu'na katıldı.

Bir ara Suriye'de kıta hizmeti gördükten sonra, Selanik'teki Ordu karargâhında görev yaptı. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kuruluşunda aktif olmakla beraber, 1908'den sonra geri plana çekilmiş, hatta ordunun siyasetten uzak kalmasını istemesi yüzünden de istenmeyen kişi sayılmıştır. 1911 yılı sonlarında Trablusgarb'a giderek İtalyanlara karşı mücadeleye katıldı. Balkan Savaşı başlayınca geriye dönerek 25 Kasım 1922'de Bolayır kolordu kurmay heyetine atandı. 11 Mart 1913 tarihinde **kolağası** olduktan sonra, 27 Ekim 1913'de Sofya askeri ateşeliğine gitti. 11 Mart 1914 tarihinde **kaymakam** (= yarbay) oldu.

1. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine aktif görev isteyince 19.Fırka (= tümen) komutanlığına atandı. Çanakkale'deki tümenini kısa zamanda savaşa hazırlamış, 25 Nisan 1915'deki düşman çıkartmasına yerinde müdahale ederek ilk önemli başarısını kazanmıştır. Fırkası ile birlikte Arıburnu'ndaki "Üç ay süren çetin saldırılara inatçı ve sarsılmaz bir direnişle karşı koymuştur". 1 Haziran 1915'de **miralay** (= albay) olmasından çok kısa bir süre sonra, 8/9 Ağustos tarihinde Anafartalar cephesi komutanlığına getirilmiş, yaptığı karşı saldırıyla düşmanı bir kez daha durdurmuştu. Bu nedenle Çanakkale Savaşları, Mustafa Kemal'in askeri hayatında büyük bir yer tutar.

Çanakkale'den sonra Kolordu komutanlığına getirilen Mustafa Kemal, 27 Ocak 1916'da Doğu cephesine hareket etti. Komutan olduğu 2.Orduya bağlı 16.Kolordunun yaptığı saldırıyla Muş ve Bitlis'in geri alınmasını sağladı. Daha sonra **mirliva** (= paşa) olarak, önce 2.Ordu komutan vekili, daha sonra da komutanı oldu.

Mustafa Kemal Paşa 1917 yılı sonlarında dönemin veliahdı Vahideddin ile Almanya'ya gitti. Bu uzun gezide birbirlerini yakından tanımak fırsatını buldular. Tedavi için kaldığı Karlsbad'dan 4 Temmuz 1918'de Vahideddin'in padişah olması üzerine geriye dönerek Suriye cephesindeki 7.Orduya onun isteğiyle komutan oldu. 19 Eylülde başlayan İngiliz saldırısında geriye çekilme ve bütün Suriye'yi boşaltma kararını verdi. Ona göre asıl önemli olan, düşmanın Anadolu'ya sokulmamasıydı. O, mütareke görüşmeleri için acele edilmemesini, hatta padişahın Anadolu'ya geçirilerek görüşmelere oradan devam edilmesini tasarlıyordu. Oysa yeni kurulan hükümet, derhal mütareke görüşmelerine başlayarak Mondros Mütarekesi'ni imzalamıştı.

Mondros Mütarekesi, Mustafa Kemal Paşa'nın 7.Ordu komutanlığından Yıldırım Orduları grubu komutanlığına

scanfan

Mustafa Kemal Paşa Kurtuluş Savaşı yılları sırasında.

yükselmesini sağlamıştı (31 Ekim 1918). Fakat çok geçmeden hem bu, hem de 7.Ordu komutanlıkları kaldırılarak Mustafa Kemal Paşa Harbiye Nezareti emrine verildi. O da İstanbul'a hareket ederek 13 Kasım 1918'de yabancı savaş gemilerinin İstanbul'a girdikleri gün Haydarpaşa'ya ulaştı. Kasım ortalarından Nisan sonlarına kadar Mustafa Kemal Paşa, İstanbul'da hiçbir resmi görevi olmayan bir kişidir. Gerçi yaverleri ve otomobili ile rütbesinin diğer gerekleri verilmektedir. Fakat bu beş aylık süre içindeki faaliyeti, Türkiye'nin sorunlarına siyasal yoldan çözüm arama olarak değerlendirilebilir. Daha İstanbul'a gelir gelmez, Ahmed İzzet Paşa'nın istifasından sonra yeni hükümeti kurmakla görevlendirilen Tevfik Paşa'nın güven oyu almaması için milletvekillerine başvurularda bulunmuştu. Ancak bu çabası bir sonuç vermemiş, Tevfik Paşa hükümeti güvenoyu almıştır. Çok geçmeden de Meclis-i Mebusan feshedilecektir: 21 Aralık 1918.

Bu tarihten, yurdu kurtarmak için Samsun'a çıkacağı tarih olan 19 Mayıs 1919'a kadar geçecek olan süre, Mustafa Kemal Paşa için olayları değerlendirme ve karar dönemi olarak nitelendirilebilir. 19 Mayıs 1919'dan sonra ölümüne (10 Kasım 1938) kadar devam edecek olan dönem, artık birey olarak sadece O'nun hayatını değil bütün Türk milletini ve yurdunu ilgilendirmektedir. Bu nedenle bundan sonraki bölümlerde Mustafa Kemal'in hayatını diğer olaylarla birlikte inceleyeceğiz.

Mondros Mütarekesi'nden Sonra Askeri Direnme Girişimleri

Mondros Mütarekesi, komutanlar arasında büyük bir hoşnutsuzluk yaratmıştı. Çünkü ateş-kes hattının hiçbir önemi kalmamış, galip devletler Türk yurdunun istedikleri yerini "güvenlikleri"ni öne sürerek işgal etmeye başlamışlardı. Bu durum karşısında bazı askeri direnme hareketleri görülmeye başlanmıştır.

Askeri direnme hareketleri içinde, Musul yöresindeki 6.Ordu Komutanı Ali İhsan (Sabis) Paşa'nınki ilk kez dikkati çeker. İngilizlerin Musul ile ilgili isteklerini geri çeviren Ali İhsan Paşa, ancak İstanbul'dan emir gelince kuzeye çekilmiş, fakat bu yeni bölgede de Türk birliklerini sağlam tutmaya devam etmiştir. Bunun üzerine İngilizlerin isteği ile 6.Ordu kaldırılarak (9 Şubat 1919) 13.Kolordu haline getirilmiş, Paşa da İstanbul'a çağrılmıştır. Ali İhsan Paşa 2 Mart 1919'da İstanbul'a gelince İngilizler tarafından tevkif edilmiş, Türk makamlarına haber dahi verilmeksizin Malta Adası'na sürülmüştür.

Anadolu'da İngiliz siyasetine engel olmaya çalışan bir diğer komutan da, Kafkas cephesindeki 9.Ordu Komutanı Yakup Şevki (Subaşı) Paşa'dır. O, mütareke gereğince Kars yöresindeki birliklerin 1914 sınırı gerisine çekilmesini elden geldiğince geciktirmiş, çekilirken de Kars ve çevresindeki Türk halkına silah, donanım vs. bırakmıştır. 3 Nisan 1919'da kaldırılan 9.Ordunun yerini alan 15.Kolordu komutanlığına Kâzım Karabekir Paşa atanınca Yakup Şevki Paşa İstanbul'a çağrılmıştır. Yakup Şevki Paşa pasif bir göreve getirilmiş, sonunda 21 Nisan 1920'de İngilizler tarafından Malta Adası'na sürülmüştür.

Mondros Mütarekesi'nden sonra, İzmir yöresindeki 17.Kolordu Komutanı olan Nureddin Paşa'nın faaliyetleri de dikkate değerdir. Bir ara Aydın Vilayeti Valisi de olan Nureddin Paşa, bu görevinde bulunduğu sıralarda Yunan emellerine karşı direnmek üzere İzmir'de milli cemiyetler kurdurmuş, bunları ve öteki milli cemiyetleri bütün olanakları ile desteklemiştir. Onun bu faaliyeti Rumların İzmir ile ilgili emellerine engel

scanfan

Mustafa Kemal Paşa'nın Kurtuluş Savaşı yıllarında çekilmiş diğer bir resmi.

olacağı için, Paris yoluyla İstanbul'a baskı yapılarak önce valilikten, daha sonra da 17.Kolordu komutanlığından alınmıştır.

Merkezi bir ara Konya'ya taşınan 2.Ordu'nun Komutanı Mersinli Cemal Paşa, kısa süren komutanlığı döneminde yöredeki direniş hazırlıklarına ortam hazırlamıştır. Bu arada bir kısım silah ve cephanenin Ankara yönüne gönderildiği de bilinmektedir.

Mustafa Kemal Paşa bütün bu olayların olup bittiği bu aylarda İstanbul'da bulunmaktadır. Henüz aktif bir görevi olmayan bir komutan olarak çeşitli temaslar yapmakta, fakat son derece dikkatli davranmaktadır. İngilizlerin açıkça ortaya çıkan siyasetlerine göre, Anadolu'da ünlü ve güçlü askerlerin bulunmamasını sağlamak, amaçları için yeterliydi. Bütün komutanları İstanbul'da gözönünde bulundurarak hareketlerini kontrol etmek istiyorlardı. Bu arada kendi isteklerine engel olabilecekleri de derhal Malta'ya göndermekten çekinmiyorlardı. Bununla beraber, Kolordu Komutanı düzeyindeki askerlere pek dikkat etmedikleri, Kâzım Karabekir ve Ali Fuad (Cebesoy) Paşa'ların atanmalarıyla anlaşılıyor.

Halkın Direnme Çabaları

Düşman kuvvetlerinin Türk yurdunun birçok yerinde görünmeleri, özellikle azınlıkların kalabalık oldukları yörelerdeki Türkleri derin bir biçimde tasalandırmıştı. Türkler yüzyıllardan beri oturdukları topraklarına göz diken azınlıkların faaliyetlerini biliyorlardı. Rum ve Ermeniler emellerini, bu sıralarda yabancı desteğiyle gerçekleştirme fırsatına kavuşur gibi olmuşlardı. Bu gerçeğin bilincine en önce Türk aydınları varmışlardı. Eldeki toprakların korunması ve üzerindeki hakların savunulması için bir şeyler yapmak gerektiğini düşünüyorlardı. Bununla beraber aydınların bir kısmı İstanbul Hükümeti'nin duruma bir çare bulabileceğinden umutlarını kesmemişlerdi. Ancak önemli bir kısmı da, olayların artık İstanbul Hükümeti'nin denetiminden çıktığını da hissediyorlardı.

Ülkenin bazı yörelerindeki halk, azınlıkların faaliyetlerinden son derece endişeliydiler. Bu yörelerin başlıcaları Trakya, Karadeniz kıyıları, Doğu ve Batı Anadolu ile güneyde Çukurova, Antep ve Urfa dolaylarıydı. Bu yörelerde oturan Rum ve Ermeniler, Türk ülkesinin önemli bir kısmı üzerindeki isteklerini, her geçen gün artan bir biçimde belirtiyorlardı. Bizzat İstanbul'un durumunda da bir belirsizlik vardı. İstanbul bir Türk kenti olmasına karşın, savaş sırasında her şeyi ile Ruslara vaat edilmiş, ancak oluşan yeni koşullar buna fırsat vermemişti. Yunanlıların da İstanbul'da gözü vardı. Onun içindir ki, barış görüşmelerinde İstanbul'un kaderi de söz konusu olabilecekti.

Türklerin önde gelenleri, ülkenin gerçek sahibi olarak o topraklarda oturanlar olduğunu, bu nedenle herkesin kendi toprağı ile ilgili haklarını savunması gerektiğini biliyorlardı. İstanbul'daki hükümet, eğer oturdukları toprakların başkalarına verilmesine ses çıkarmazsa bizzat kendileri o toprakları savunmaya çalışacaklardı. Öncelikle o topraklardaki haklarının belirlenmesi ve bunun savunulması gerekiyordu. İşte bunun içindir ki, gerek İstanbul, gerekse ülkenin diğer yörelerindeki Türkler, cemiyetler kurarak kendi haklarını savunmaya başladılar (sayısı bir hayli çok olan bu cemiyetlerin yanında, Türk yurdunu parçalamaya yönelik başka azınlık dernekleri de vardı). İstanbul'daki milliyetçi kuruluşlar, ilk kez 29 Ocak 1919'da **Milli Kongre**'de bir araya geldiler. Bundan sonra İstanbul'da pek çok kuruluş, bu

scanfan

Mustafa Kemal Paşa Kurtuluş Savaşı yıllarında askerlerle beraber.

türden yararlı çalışmalarını sürdürdü. Ancak bunların yanında, ülkenin parçalanmasına yönelik bazı zararlı çalışmaları olan azınlık dernekleri de vardı.

Yunanlıların açıkça göz diktikleri bir Türk kenti olan İzmir'de durum çok karanlık görünüyordu. Nureddin Paşa'nın kolordu komutanlığı zamanında kurdurduğu (26 Ocak 1919) **İzmir Müdafaa-i Hukuk-ı Osmaniye Cemiyeti** faaliyetini bir hayli artırmıştı. Bu cemiyet, İzmir ve yöresinin her şeyi ile Türk olduğuna ilişkin etkili bir çalışma içine girerek bir de kongre topladı. Nureddin Paşa'nın görevden alınmasından sonra, 17 Mart 1919'da toplanan bu kongreyi izleyen çalışmalar, yeni vali ve kolordu komutanının ilgisizliği yüzünden duraklamıştı.

Kars yöresindeki durum daha da endişe vericiydi. Çünkü mütareke gereğince 9.Ordu buradan çekiliyordu. Yakup Şevki Paşa'nın teşviki ile Türkler 5 Kasım 1918'de **Milli İslam Şûrası** adı altında örgütlendiler ve 14 Kasım 1918'de ilk kongre yapıldı. Türk halkı, daha sonra 30 Kasım 1918'de **Büyük Kars Kongresi**'ni topladı ve 17 Ocak 1919'daki kongrenin aldığı kararla **Cenubi Garbi Kafkas Hükümeti** kuruldu. Cihangirzâde İbrahim Bey bu hükümetin başkanıydı. Kars 13 Nisan 1919'da İngilizler tarafından işgal edilince hükümet üyeleri tutuklanıp Malta'ya sürüldü. Çok geçmeden Kars ve Kağızman yöresi Ermeniler, Ardahan yöresi ise Gürcüler tarafından işgal edildi.

Halkın cemiyetler halinde örgütlenmesi, Rum emellerinin görüldüğü Karadeniz kıyılarında da devam etti. 25 Ocak 1919'da Trabzon'da **Trabzon Müdafaa-i Hukuk-ı Milliye Cemiyeti** kurularak Türk halkının aydınlatılmasına çalışılıyordu. Bu cemiyet 23 Şubat 1919 tarihinde Trabzon'da ilk, 22 Mayıs'ta ikinci kongresini toplamıştır. Aynı cemiyetin daha sonra toplanacak olan Erzurum Kongresi hazırlıklarında da önemli bir yeri vardır.

Trakya Türklerinin haklarını savunmak için de 1 Aralık 1918'de **Trakya-Paşaeli Heyet-i Osmaniyesi** kurulmuştur. Mustafa Kemal Paşa İstanbul'da bulunduğu sıralarda kendisini ziyaret eden cemiyet üyelerine "tehlikede olan yalnız Trakya değildir" diyerek, Anadolu'daki benzer kuruluşlarla işbirliği yapmasını önermiştir. Bu cemiyet 31 Mart 1920'de Lüleburgaz, 9 Mayıs 1920'de Edirne kongrelerini düzenlemiştir.

Erzurum yöresi Türklerinin haklarını korumak amacıyla 4 Aralık 1918'de İstanbul'da **Vilayet-i Şarkiye Müdafaa-i Hukuk-ı Milliye Cemiyeti** kurulmuş, cemiyetin Erzurum şubesi 3 Mart 1919'da açılmıştır. Bu cemiyet 30 Mayıstan itibaren kongre hazırlıklarına girişmiş, hatta 17 Haziranda Erzurum Vilayet Kongresi'ni toplamıştır. Bu cemiyetin bundan sonraki en önemli faaliyeti büyük Erzurum Kongresi'ni toplamasıdır.

Güneydoğudaki yurt köşelerinden Çukurova'da (20 Aralık 1918), Urfa'da (3 Aralık 1918) ve Diyarbakır'da (22 Mayıs 1919) Ulusal Direniş Cemiyetleri kurulmuştur. Çukurova yöresindeki direniş, daha sonraki tarihlerde toplanan kongreleri de etkilemiştir. Nitekim 5 Ağustos 1920 tarihinde Pozantı'daki kongreye Mustafa Kemal Paşa ve Fevzi Paşa da katılacaklardır.

Batı Anadolu'daki halk direnişinin önemli bir merkezi de Balıkesir olmuştur. Hacim Muhiddin (Çarıklı) Bey'in sürüklediği, tümen komutanı Kâzım (Özalp) Paşa'nın desteklediği hareket, geniş alanları etkisi altına almıştı. Çünkü bu yöreler Yunan tehdidinin en çok hissedildiği yerlerdi. 28 Haziran 1919'da Balıkesir'de çevre vilayetlerin temsilcilerinden oluşan ve 12 Temmuzda sona eren **Kuvayı Milliye** Kongresi'nin ardından, 26-31 Temmuzda Balıkesir'de tekrar bir kongre toplandı. Yine Batı Anadolu'da Alaşehir'de 16 Ağustosta başlayan kongre, 25 Ağustosa kadar sürdü. 7

scanfan

Mustafa Kemal Paşa'nın Kurtuluş Savaşı yıllarına ait bir resmi.

Ağustos 1919'da Nazilli'de toplanan yerel kongre de bu arada sayılabilir.
Balıkesir'de 13-22 Eylül 1919 tarihleri arasında çevreden gelen temsilcilerin katılmasıyla daha büyük bir kongre toplandı. Balıkesir'deki çalışmalar, Anzavur'un yenilip kaçmasından sonra, 19 Kasım 1919'da yeniden başladı. Son olarak 10 Mart 1920 günü çevre vilayetlerden (Saruhan, Bursa, Bilecik) gelen temsilcilerle **İzmir Şimal Mıntıkası Kuvayı Milliyesi Heyet-i Umumiyesi** adı altında toplandı.
Halkın cemiyetler halinde örgütlenmesi, Milli Mücadelenin en önemli temellerinden birisidir. Böylece bizzat halk, yani o topraklarda oturanlar kendi geleceklerini belirlemek istemektedirler. Geleceklerinin İstanbul Hükümeti tarafından, kendi isteklerine aykırı biçimde çözümlenmesine asla izin vermeyeceklerini açıklıyordu. Bu kuruluşların önderleri, cemiyetlerin dağınık halde çalışmalarının arzu edilen ölçüde yarar sağlamayacağını biliyorlardı. Bu cemiyetleri Türkiye genelinde birleştirecek, çalışmalarını düzenleyecek bir önder gerekliydi. Bu cemiyetler ilk kez Sivas Kongresi'nde ülke çapında bir araya getirilecektir. Fakat halkın kendi kendine sahip çıkması, ancak 23 Nisan 1920'den sonra geniş ölçüde çözümlenecektir.

İzmir'in İşgal Edilmesi

İzmir ve çevresi daha 13. yüzyıl sonlarından itibaren Türkleşen Anadolu köşelerinden biridir. Ancak 18. yüzyıldan sonra, adalardan ve Yunanistan'dan Batı Anadolu'ya bir Rum göçü başladı. 19. yüzyılda artarak devam eden bu göç sonunda, Batı Anadolu'daki Rum nüfusu bir hayli arttı. İzmir kentinde ya da İzmir Sancağı'nda çoğunluk sağlayamamışlarsa da, Çeşme, Urla ve Ayvalık'ta daha kalabalık bir nüfusa sahiptiler. Rum nüfusunun Batı Anadolu'da 20. yüzyıl başlarındaki bu durumu, Yunanlıların bu yöreye göz dikmelerine neden olmuştur. İddialarına göre bu bölgede eski Hellen kolonileri vardı; Homeros burada doğmuştu. Ayrıca Türkler İzmir'e "Gâvur İzmir" diyorlardı. Yunanlılar etkili bir propaganda ile, Batı Anadolu'da, özellikle İzmir ve yöresinde Rumların kalabalık olduğunu yayıyorlardı. Yunan propagandası daha 19. yüzyıl sonlarında bir kısım Türkleri de etkilemiş, İzmir'de Rum nüfusunun fazla olduğuna inanmışlardı. Oysa gerçek hiç de öyle değildi. Bunu yeni farkeden Türklerin başlattığı karşı propaganda ise yeterince etkili olamıyordu. Rumların çokluğu ile kulaklar dolu olduğundan, halkı çoğunlukla Rum olan bir yörenin Yunanistan'a verilmesi olağan sayılabilirdi.
İtalyanlar, St.Jean de Maurienne Anlaşması ile İzmir yöresi için vaat almışlarsa da, savaş sonunda İngiliz ve Fransızlar bunu geçersiz saymışlardı. Bu nedenle, İzmir yöresi için Yunanlılar ile İtalyanlar arasında bir süre çetin bir diplomatik savaş oldu. İtalyanlar Yunanlılara güçlük çıkarmak için Türklere yardımcı da oluyorlardı. Ancak Nureddin Paşa'nın görevden alınmasından sonra gerek 2 Martta atanan Vali İzzet Bey, gerekse Kolordu Komutanı Ali Nadir Paşa, faal kişiler değillerdi. Bu nedenle Yunanlıların İzmir'i işgal etmeleri için hazırlıkları ilerledi. Önce bölgede güvenliğin kalmadığı ortaya atılacak, daha sonra bu güvenliğin sağlanması gereği belirecekti. Müttefiklerin de güvenliği tehlikeye girmiş olacağından buradaki güvenliği, Rumların çokluğu nedeniyle Yunanlıların sağlaması olağan hale gelecekti. Bu yönde faaliyet geliştirilerek İzmir yöresinde, mütarekenin 7.maddesi gereğince Yunan birliklerinin gönderildiği İstanbul Hükümeti'ne bildirildi.
İzmir'in işgal haberi 14 Mayısta duyulunca Türkler arasında

scanfan

22 gün 22 gece süren Sakarya Meydan Savaşı'nın zaferle sonuçlanması üzerine Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkomutan Mustafa Kemal Paşa'ya 19 Eylül 1921'de Gazi ünvanıyla Mareşal rütbesini verdi. Yandaki fotoğraf o günlerde çekilmiştir.

büyük bir heyecan yarattı. Bu işgalin geçici olmayıp, İzmir ve yöresindeki Yunan yönetiminin kalıcı olacağına ilişkin izler çoktu. Türkler 14/15 Mayıs gecesi Maşatlık'ta toplanarak **Redd-i İlhak Cemiyeti** kurarak, mücadele kararı verdiler. O günün sabahı Yunanlılar İzmir'e çıktılar. Kışla ile Konak önündeki kargaşalık pek çok Türkün ölümüne yol açtı. Yunanlılar derhal İzmir'e komşu kazalara da yayıldılar.

İzmir'in işgali ve buradaki Yunan zulmü, Türkler arasında büyük üzüntü yarattı. Her yerde toplantılar yapılarak İstanbul'a telgraflar yağdırıldı. Bunlardan belirli bir sonuç alınamamakla beraber, Türk halkına yönelik tehlikenin büyüklüğü anlatıldı. Bu nedenle İzmir'in işgali, Milli Mücadele'yi yaratan etkenlerin başında gelmektedir. Çünkü Yunanlıların burayı işgal etmeleri. Türk topraklarının elden gitmeye başladığını gösteriyordu.

İzmir yöresindeki Yunan harekâtı, **Milne Hattı** denen ve ana hatlarıyla İzmir Sancağı'nı, Manisa ve Ayvalık yöresini içeren sınırda durdu. Bu sınır Akhisar, Alaşehir ve Nazilli'nin batısından geçiyordu. İzmir'in işgali sırasında İtalyanlar da Kuşadası'nı işgal ettiler. Ancak Yunanlılar ile İtalyanlar bu yörede anlaştı ve iki taraf arasında Büyük Menderes sınır kabul edildi.

Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'ya Geçmesi

Mütareke sonrasında İstanbul'un siyasal havasının Türk Devleti'nin geleceği için hiç de uygun olmadığını öncelikle askerler görmüşlerdi. Onlar, askeri desteği olmayan hiçbir siyasal girişimin başarılı olamayacağını biliyorlardı. Bir kısım Türkler, Anadolu'da bir direnme merkezi kurarak bunu barış görüşmelerinde bir koz olarak ileri sürmek düşüncesindeydiler. Bunu ise güçlü komutanlar başarabilirdi. Zaten İngilizler bunu önlemek için direnmeye eğilimi olan komutanları görevden aldırıp sürmüş ya da etkisiz bırakmıştır.

Anadolu'da direnişi devam ettirme fikrini birçok komutanın taşıdığı söylenebilir. Kesinlikle bilineni başta Mustafa Kemal Paşa olmak üzere, Ali Fuad Paşa ve Kâzım Karabekir Paşa'nın bu düşüncede olduğudur. Bununla beraber, Mustafa Kemal Paşa İstanbul'da da bir şeyler yapılabileceğini umut ediyor; yaptığı bazı siyasal girişimlerin sonuçlarını bekliyordu. Kâzım Karabekir Paşa 15.Kolordu komutanı olarak 13 Mart 1919'da Erzurum'a gitmiş. Ali Fuad Paşa da aynı aylarda Ankara'da bulunan 20.Kolordu'nun başına geçmişti. Bu komutanlar İstanbul'dan ayrılmadan önce, Mustafa Kemal Paşa ile görüşüp Anadolu'ya geçmesi halinde, her zaman emrinde olacaklarını belirtmişlerdir.

Mustafa Kemal Paşa hükümette görev alarak ülke yararına çalışmak için birçok girişimde bulunmuştu. Amacı padişahı Anadolu'da bir yere götürüp barış görüşmelerini oradan yürütmekti. Diğer yandan onun bu faaliyeti, İstanbul'da birçok politikacıyı rahatsız ediyordu. Başarılı bir komutan olmasının yanında, Vahideddin'in fahri yaveri olması, bu faaliyetlerinin değişik biçimlerde yorumlanmasına yol açıyordu. Bu nedenle Damat Ferid Paşa Hükümeti, bu faal paşanın İstanbul'dan ayrılmasını istiyordu. Öte yandan Mustafa Kemal Paşa da artık İstanbul'da siyasal açıdan bir sonuç elde edilemeyeceğini anlamış, Anadolu'ya geçerek mücadeleyi oradan sürdürmek kararına varmıştı. Bu sıralarda çıkan bir olay, her iki tarafın da isteklerine uygun geldi.

İngilizler, Samsun yöresinde dirlik düzenliğin kalmadığını, halkın rahatsız olduğunu, bazı cemiyetlerin (şûra) asker topladığını belirterek 21 Nisan 1919'da Harbiye Nezareti'

scanfan

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışından sonra bir kış günü arabayla Meclise gelen Mustafa Kemal Paşa. Yan sayfa: Mustafa Kemal Paşa sivil giysilerle. Bir dost evine yaptığı ziyaretten çıkarken.

nden duruma çare bulmasını istemişlerdi. O yöredeki güvenliği sağlamak için güçlü bir komutan aranmış, öteden beri varlığı İstanbul'da birçok kişiyi rahatsız eden Mustafa Kemal Paşa'nın gönderilmesi uygun görülmüştü. 30 Nisan 1919 tarihli padişahlık emriyle Mustafa Kemal Paşa, 3 Nisan 1919'da kaldırılmış olan 9.Ordu Kıtaları Müfettişliği'ne atandı. Görevi, bölgedeki güvenliği sağlamak, silah ve cephaneyi toplamak, bazı şûraların asker yazmalarını önleyip bu cemiyetleri kapatmaktı. Mustafa Kemal Paşa, ordu müfettişliği ile ilgili yönergeyi Erkânı Harbiye'deki arkadaşlarıyla (Kâzım İnanç Paşa) istediği gibi saptamış, geniş yetkiler almıştı: 6 Mayıs 1919. Ancak asıl amacının sezilmesinden endişe duyuyor, gerek padişah, gerekse Damat Ferid Paşa'ya karşı son derece dikkatli davranıyordu. İstanbul'dan ayrılırken Vahideddin'e yaptığı veda ziyaretinde padişah kendisine "Paşa, paşa devleti kurtarabilirsin" demişti. Mustafa Kemal Paşa da "Elimden gelen hizmette kusur etmeyeceğime emniyet buyurunuz" karşılığını vermişti Mustafa Kemal Paşa yanında Ordu Erkânı Harbiyesi ve 3.Kolordu Komutanı Refet Paşa olduğu halde 16 Mayıs akşamı İstanbul'dan ayrıldı ve **19 Mayıs 1919** günü Samsun'a vardı.

Mustafa Kemal Paşa daha İstanbul'dan ayrılmadan önce İzmir'in işgali haberi gelmiş, hükümet üyelerine "celadet gösteriniz" demişti. Samsun'a indiğinde bütün ülkenin bu işgal haberi ile çalkalandığını görmüştü. Halkın bu heyecanı, İngilizleri kendi açılarından endişelendiriyor, bu gösterilerin yasaklanmasını istiyorlardı. Mustafa Kemal Paşa bu konuda emir aldığı İstanbul'a 3 Haziranda "milletin heyecanını ve milli gösterileri durdurmak için kimsede takat ve kudret göremem" diye yazıyordu. Mustafa Kemal Paşa İstanbul'a görevi ile ilgili bazı yazılar göndermekle beraber, ulusal duyguları uyandırıp ayakta tutmak ve direnişi örgütlemek için hemen faaliyete geçmişti. Anadolu'daki bütün askeri birlikler ve ulusal kuruluşlarla ilişkiye girdi.

Mustafa Kemal Paşa gibi ünlü ve güçlü bir askerin ordu müfettişi olarak Anadolu'ya geçmesinden İngilizler kuşkulanmışlar ve daha Samsun'a varmadan bunun nedenini Harbiye Nezareti'nden sormuşlardı. Daha sonra da geri çağrılmasını istediler. Mustafa Kemal Paşa İstanbul'a çağrılmasını bir süre geçiştirdi; fakat tekrarlanınca, 11 Haziranda padişaha bir mektup yazarak "Malta'ya gitmek ya da en azından kenarda bırakılmak niyetinde olmadığını" bildirdi. Mustafa Kemal Paşa Anadolu'daki önemli birliklerin komutanlarını Amasya'ya davet etmişti. Rauf Bey de bu arada oraya varmıştı. 22 Haziranda yayınlanan **Amasya Genelgesi** ile İstanbul Hükümeti'nden bir şey beklenmediği, ulusun bağımsızlığını yine ulusun kurtaracağı duyuruldu. Bunun için Sivas'ta bir kongre toplanacak, temsilciler gerekirse gizlice buraya geleceklerdi.

İstanbul'a dönmeyen, hükümetin emirlerine aldırış etmeyen Mustafa Kemal Paşa'yı, Damat Ferid Paşa Hükümeti görevden almaya kalkıştı. Bu kararı 23 Haziranda haber alan Mustafa Kemal Paşa hemen Sivas'a hareket etti. Haberi yayılan bu karar, kendisine resmen bildirilmişti. Mustafa Kemal Paşa'nın İstanbul'a dönmesi 28 Haziranda yine istendi. 2 Temmuzda 2. ve 3. (eski 9.) Ordu Müfettişleri İstanbul'a çağrıldı. 2.Ordu Müfettişi Mersinli Cemal Paşa bunu kabul edip İstanbul'a gidince, 3 Temmuzdan beri Erzurum'da olan Mustafa Kemal Paşa buna çok üzüldü. Sonunda 8/9 Temmuz gecesi padişah ile telgraf aracılığıyla görüşen Mustafa Kemal Paşa, görevden alınması kararlaştırıldığından ve geriye dönmeyi reddettiğinden o anda askerlikten istifa ettiğini bildirdi. Türkiye'nin bağımsızlığı yolundaki mücadeleye bundan böyle bir "ferd-i millet" olarak devam edecekti.

scanfan

İstanbul Hükümeti 3.Ordu Müfettişliği'ne bir atama yapılıncaya kadar Kâzım Karabekir Paşa'nın vekâlet etmesini uygun bulmuştu. Fakat bir gün öncesine kadar amiri, şimdi ise sade bir Osmanlı vatandaşı olan Mustafa Kemal'e karşı Kâzım Karabekir Paşa'nın tutumu son derece önemliydi. Kâzım Karabekir Paşa birçok tatsız olaylarla geçen yılların sonunda kaleme aldığı anılarında ülkenin ve ulusun kurtuluşu için Mustafa Kemal Paşa'yı desteklemeye devam etmenin gerekliliğinin bilincinde olduğunu yazmıştır.

Resmi görevinden istifası ile Mustafa Kemal, olayların gidişinde yeni bir dönemi başlatıyordu. Artık kendisini etkileyebilecek hiçbir görevi yoktu. Şimdi kendisine yeni bir dayanak arayabilirdi. Bu dayanak doğrudan halk olamaz mıydı? Zaten kendi topraklarını savunmak için cemiyetler kuran, hakkını aramaya çabalayan halk da bir önder aramıyor muydu? Mustafa Kemal adını Samsun'a çıkar çıkmaz bütün Anadolu'ya duyurmuştu. Şimdi doğrudan halka dayanarak, halkın temsilcisi olarak ülke için bir şeyler yapmanın çarelerini arayabilirdi.

Genellikle Yunan resmi kaynaklarına göre, Mustafa Kemal'i Anadolu'ya İstanbul Hükümeti ve padişah bilinçli olarak göndermişlerdi. Barış görüşmelerinde ağır koşullar uygun olmazsa bu yolla engel olmak için çaba gösterilecekti. Olaylar Yunan resmi iddialarına hak verir gibi görünüyorsa da, tamamen doğru değildir. İstanbul Hükümeti olmasa bile, Padişah Vahideddin belki bir ara bunu tasarlamış olabilir; fakat bir süre sonra Vahideddin olayların kendi denetiminden çıktığını da görmüştür. Vahideddin'in Mustafa Kemal ile ilişkileri, sert iniş çıkışlarla doludur. Mustafa Kemal Erzurum'da bulunduğu sıralarda tutuklanarak İstanbul'a gönderilmesini istemektedir ki, Kâzım Karabekir Paşa buna olanak bulamayacağını belirterek bu isteği her defasında geri çevirmiştir.

Denebilir ki, Mustafa Kemal istifa ederek geleneksel hukuki egemenliği elinde tutan İstanbul'a karşı hiçbir gücü kalmamış gibi görünmektedir. Fakat 9 Temmuz 1919 sabahı 3.Ordu Müfettiş Vekili ve 15.Kolordu Komutanı Kâzım Karabekir Paşa, Mustafa Kemal'i ziyarete gelerek kendisinin ve kolordusunun yine emrinde olduğunu belirtti. Bu davranış, Mustafa Kemal'in istifasının askeri bakımdan yol açabileceği bütün olumsuz etkileri bir yana itmişti. Bunun yanında Mustafa Kemal'i giriştiği mücadelede istifaya kadar götüren bazı önemli dayanakları vardı. Bunlar Türk ulusunu belirleyen özellikler olup, en başta "bağımsız yaşamak, kimseye tabii olmamak" düşüncesi sayılmalıdır. Bu düşünceyledir ki Türk ulusu bağımsızlığı tehlikeye girdiğinde Mustafa Kemal'in etrafında birleşmek gereğini duyacaktır.

Türk halkı ülkesine göz diken herkese karşı tutumunu açıkça belli etmişti. Gerçi İngiliz, Fransız ve İtalyanların işgali geçici kabul edildiğinden halk arasında pek tepki yaratmıyordu. Ancak Rum ve Ermenilerin durumu böyle değildi. Çünkü bunların hareketlerinde geçici bir nitelik bulunmuyor, aksine sürekli bir yerleşmenin, hatta bir kısım vatan toprağının elden gideceği olasılığı halk arasında büyük üzüntü yaratıyordu. Bu üzüntü yüzünden Türk ulusu yüzyıllarca oturduğu toprakların elinden gitmemesi için daha etkin bir siyasetin güdülmesini istiyor ve bekliyordu.

Rum ve Ermenilerin yarattığı durum, düşmanların faaliyetleri açıkça belli olunca, Türk ulusunu kamçılıyordu. Bu ise söz konusu tehlikenin ulusça önceden kavranılmasında büyük engeldi. Türk ulusu öbek öbek, kendi kaza ve vilayetlerinin haklarını korumaya çalışıyordu. Bu yerel direnişlerin hiçbir zaman yeterli bir savunma olanağı sağlamayacağını bilenler, bu faaliyetleri birleştirecek bir önderin çıkmasını bekliyor-

scanfan

lardı. Çünkü artık ülke çapında önlem almanın zamanı gelmişti.
Mustafa Kemal'in dayandığı diğer bir temel de kendisinin "asker" olarak üstün bir özelliğe sahip olmasıdır. Genç subaylık yıllarından beri dikkati çeken Mustafa Kemal, 1.Dünya Savaşı'nda Çanakkale'de kendisini göstermiş, daha sonra hemen bütün cephelerde askeri yeteneğini herkese kabul ettirmişti. Gençliğinde İttihatçı olmakla beraber, İttihatçıların aşırı birçok hareketine de katılmamıştı. Bu sırada Padişah Vahideddin'in fahri yaveri de bulunuyordu.
Bu arada İstanbul'da hâkim olan düşünceye göre ise, Türk vatanının bir tehlike içinde olduğu gerçeğidir. Fakat şu sıralarda galipleri kızdıracak, zaten yokluklar içinde olan halkı daha fazla ezilmesine yol açacak davranışlardan kaçınılmalıdır. Direniş, düşmanı kızdırmaktan, bizi daha fazla ezdirmekten başka bir işe yaramaz. Bu buhranlı günleri atlatmanın biricik yolu, onların isteklerine uygun hareket etmektir.
Bu düşüncede olanlar Damat Ferid Paşa'nın etrafında kümelenen küçük bir siyasetçi grubuydu. Ali Rıza ve Tevfik Paşa gibileri ise, daha etkin bir siyaset güdülmesinden yanaydılar ve Mustafa Kemal'inkine yakın bir fikir taşıyorlardı. Çünkü düşman, ancak bizi güçlü görürse, Türk'ün mücadele azmini bilirse üzerimize gelmez. Düşman sadece kuvvetten anlar; ona yalvarılarak, bağlılık gösterilerek yardım dilemek hiçbir zaman olumlu sonuç vermeyeceği gibi, Türk ulusunun yapısına da aykırıdır. Ancak Türk ulusundan alınacak güçle devletin geleceği sağlam temeller üzerine oturtulabilir.
Mustafa Kemal Paşa 8 Temmuz 1919 gecesi askerlikten istifa edip bir "ferd-i millet" olarak mücadelesine devama karar verdiğinde dayanakları bunlardı. Halk yer yer örgütlenerek varlığını savunmaya çalışırken, Türk komutanları da elbetteki üzerlerine düşeni yapacaklardı. Mustafa Kemal hiçbir resmi sıfatı olmadığı günlerde en büyük desteği 15. ve 20.Kolordu Komutanları olan Kâzım Karabekir Paşa ve Ali Fuad Paşa'dan gördü. Aynı zamanda 3.Ordu Müfettiş Vekili olan Kâzım Karabekir Paşa, hem Mustafa Kemal hem de İstanbul ile ilişkilerini başarılı bir biçimde sürdürdü.

Erzurum ve Sivas Kongreleri

Daha önce de değinildiği gibi kongreler, halkın doğrudan kendisini savunmak için yaptığı girişimlerdir. Yukarıda bazılarından söz edilmişti. Burada ise Mustafa Kemal'in katıldığı, dolayısıyla daha önemli olan Erzurum ve Sivas Kongreleri'ni ele alacağız.

a. Erzurum Kongresi: Hazırlığı öteden beri sürdürülen bu kongreye Doğu Anadolu ile Karadeniz kıyılarının delegeleri katıldılar. Mustafa Kemal ve Rauf Beyler'in de delege olarak katıldıkları bu kongre, 23 Temmuz 1919'da çalışmalarına başladı ve Mustafa Kemal başkan seçildi. Bir "Heyet-i Temsiliye" seçerek çalışmalarını tamamlayan kongrede vatanın bir bütün olduğu, yabancı işgal ve müdahalesine karşı konulacağı belirtilmiş, hükümetin görevini yapmaması halinde ulusun kendisini savunacağı açıklanmıştı. Manda ve himaye kabul edilmeyeceği gibi, Milli Meclis'in de en kısa zamanda toplanması istenmiştir.
Şarki Anadolu Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin bu başarılı kongresi, Türk halkının kendi kaderine kendisinin sahip çıkmasının önemli bir örneğiydi. Kongre tarafından seçilen temsil heyeti, Sivas Kongresi'nin toplanmasına kadar faal bir görev yaptı.

scanfan

Mustafa Kemal Paşa'nın Erzurum Kongresi sırasında çekilmiş bir resmi. Yan sayfa: Kurtuluş Savaşı kahramanlarından Kâzım Karabekir Paşa halk arasında.

b. Sivas Kongresi: Türk halkının Anadolu'da kongreler toplayıp bazı kararlar alması İstanbul'daki Damat Ferid Paşa Hükümeti'ni bir hayli endişelendirmişti. Ancak gerek Kâzım Karabekir Paşa, gerekse Erzurum ve Sivas valileri İstanbul'u oyalıyorlardı. Nitekim hazırlıkları uzun zamandan beri devam eden Sivas Kongresi için Mustafa Kemal ve temsil heyeti 2 Eylülde Sivas'a geldi. 4 Eylül günü çalışmalarına başlayan Sivas Kongresi'ne hemen hemen bütün Osmanlı topraklarından delegeler katılmışlardı. Burada Erzurum Kongresi'nde alınmış olan kararlar bir kez daha vurgulandı. Bu arada "Manda" konusu da kesinlikle reddedildi. Artık Türk ülkesinde şu ya da bu devletin koruması değil, sadece bağımsız yaşamak söz konusu olabilecekti.

Sivas Kongresi'nde, **Vilayet-i Şarkiye Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti** genişletilmiş, bütün Anadolu'yu içine alacak bir biçim verilmişti. Bunun için de tüzükte gereken değişiklikler yapılarak **Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti**'nin tüzüğü Sivas Valiliği'ne verilerek cemiyet resmiyet kazanmıştır: 7 Eylül. Böylece Sivas Kongresi, bir bakıma bütün Osmanlı topraklarının bir ulusal kongresi demek oluyordu. Kongre toplanmadığı zamanlarda yerini tutacak bir **"Heyet-i Temsiliye"** seçerek 11 Eylülde çalışmalarını tamamladı.

Damat Ferid Paşa'nın İstifası ve İstanbul'da Meclis-i Mebusan'ın Açılması

Gerek Damat Ferid Paşa Hükümeti, gerekse İngilizler, Anadolu'da beliren yeni fikrin kendi siyasetleri açısından ortaya koyduğu tehlikeyi biliyorlardı. Türk ulusunun gerçek temsilcileri Sivas'takilerdi. Damat Ferid Paşa Hükümeti Sivas Kongresi'ni sonuçsuz bırakmak için bazı girişimlerde bulunmuş, bu davranışla Heyet-i Temsiliye ile arayı iyice açmıştı. Mustafa Kemal'in isteğiyle 12 Eylülden itibaren Anadolu'nun İstanbul ile olan bütün haberleşmesi kesildi. Mustafa Kemal İstanbul'daki yakınlarına başvurarak padişaha etki ettirip Damat Ferid Paşa'nın 30 Eylül 1919'da istifa etmesini sağladı.

Yeni hükümeti 2 Ekim 1919'da Ali Rıza Paşa kurdu. Eski 2.Ordu Müfettişi Mersinli Cemal Paşa da Harbiye Nazırı olmuştu. Yeni hükümet ulusal amaca daha uygun hareket ediyor, İngiliz isteklerine karşı tutum takınıyordu.

Türk kamuoyu her şeyden önce Meclisin toplanmasını istiyordu. Barış görüşmelerinde nasıl davranılacağını Türk ulusunun kendi temsilcileri saptamalıydı. Bunun için seçimlerin yapılmasına ilişkin 7 Ekimdeki hükümet emrine Heyet-i Temsiliye de uyacağını açıkladı. Bu arada yeni hükümet, Anadolu ile aralarındaki görüş ayrılıklarını gidermek için, etkili bir üyesi olan Bahriye Nazırı Salih Paşa'yı Amasya'ya gönderdi. 20-22 Ekim arasında yapılan görüşmeler sonundaki ortak karara göre, taraflar arasında bir anlaşmazlık söz konusu değildi. Seçimlere herhangi bir müdahale söz konusu olmayıp hükümetin lehinde ya da aleyhinde de bir şey yazılmayacaktı. Sivas Kongresi kararları, Meclis-i Mebusan'da da kabul edilmek koşulu ile hükümet tarafından da benimsenecekti. Bu arada Meclisin İstanbul'da toplanmasının sakıncalı olduğuna ilişkin Mustafa Kemal'in fikrine Salih Paşa katılmakla birlikte, son kararı hükümet verebilirdi. Hükümetin İstanbul dışında toplanmasının uygun olmayacağı kararı üzerine Mustafa Kemal fazla ısrar etmedi. Kasım ayında bütün ülkede seçimler yapıldı. Seçimlere pek müdahale olmamasına karşın, yine de Kuvayı Milliye taraftarlarının kazanmasına çaba harcandı. Bu arada Mustafa Kemal de Erzurum'dan milletvekili seçildi.

Anadolu'daki Kolordu Komutanları Ali Fuad Paşa (20.),

scanfan

Kâzım Karabekir Paşa (15.), Selahaddin Bey (3.) ve Şemseddin Bey (12.) Sivas'ta toplandılar. 13. Kolordunun durumu nazik olduğundan, alınan kararlar bildirildi. Mustafa Kemal'in başkanlık ettiği bu toplantılarda İstanbul'a karşı ayrı bir yönetim kurulup kurulmaması tartışıldıktan sonra Meclisin İstanbul'da toplanmasına karşı çıkılması uygun görüldü. Şimdilik İstanbul ile ilişkilerin kesilmesi doğru olmayacaktı. Sivas görüşmeleri 29 Kasıma kadar sürdü ve temsil heyetinin de Meclise katılması kararlaştırıldı.

Mustafa Kemal'in Ankara'ya Gelişi

İstanbul'a gidecek milletvekilleriyle Eskişehir'de bir ön toplantı yapılarak Mecliste izlenecek yol belirlenecekti. Ancak Mustafa Kemal bu toplantının güvenlik açısından Ankara'da yapılmasını daha uygun gördü ve 27 Aralık 1919'da Ankara'ya geldi. Ankara bu tarihten sonra Kuvayı Milliye ruhu, fikri ve hareketinin merkezi olacaktı. Çünkü Ankara'daki Kolordu Komutanı Ali Fuad Paşa, Mustafa Kemal'in Harbiye'den beri en yakın arkadaşıdır; ayrıca Ankara Müftüsü Rifat (Börekçi) Efendi de bu davanın en sadık bir üyesidir.

Misak-ı Milli

Meclis-i Mebusan, 12 Ocak 1920'de İstanbul'da çalışmalarına başladı. Kendisi Mecliste bulunmayan bir kişinin, yani Mustafa Kemal'in Meclis Başkanlığı gerçekleşmedi. Kurulması kararlaştırılan grubun yerine "Felah-ı Vatan" grubu kuruldu. Meclis çalışmalarına devam ederek 28 Ocak 1920'de **Misak-ı Milli**'yi kabul etti. "Ulusal Ant" Türk ulusunun temsilcilerinin kabul ettiği bir karardı. Bu bakımdan İngiltere ve Fransa gibi demokrasiyle yönetilen ülkelerce de meşru bir meclisin, yani ulusun kararı demekti. Misak-ı Milli gerek Milli Mücadelede, gerekse sonraki yıllarda Türk dış siyasetinde de temel kabul edilmiştir. Metni şöyledir: "Aşağıda imzaları olan Osmanlı Meclis-i Mebusan üyeleri, devletin ve ulusun geleceğinin, haklı ve sürekli bir barışa kavuşmak için yapabileceği özverinin son sınırı demek olan aşağıdaki esaslara tamamen uymakla mümkün olduğunu, bu esaslar dışında kalacak bir Osmanlı Devleti ve toplumunun varlığını sürdürmesinin olanaksız bulunduğunu kabul etmiş ve onaylamışlardır.

1.Osmanlı Devleti'nin özellikle Arap çoğunluğu ile meskûn olup 30 Ekim 1918 tarihinde mütarekenin imzası sırasında düşman devletlerin işgali altında kalan kısımlarının geleceği, halkının serbestçe verecekleri oylara göre saptanması gerekir. Ancak bu mütareke hattı içinde ve dışında din, ırk ve amaç bakımından birbirlerine karşı saygı ve özveri duygularıyla dolu, ırk ve toplum hakları ile çevre koşullarına tam olarak uyan Osmanlı-İslam çoğunluğuyla meskûn bulunan bölgelerin tamamı, hiçbir zaman bölünemez bir bütündür.

2.Ahalisi ile serbest kaldıkları zamanda, halk oyu ile Anavatan'a katılmış olan üç sancak (Kars, Ardahan, Batum) için gerekirse tekrar serbestçe halk oyuna başvurulmasını kabul ederiz.

3.Türkiye barışına bırakılan Batı Trakya'nın hukuki durumu, orada oturanların özgürce verecekleri oylara uygun olarak kararlaştırılmalıdır.

4. İslam hilafetinin, saltanatın ve Osmanlı Hükümeti'nin merkezi olan İstanbul ile Marmara Denizi'nin güvenliği tam olmalıdır. Bu esas saklı kalmak koşuluyla Akdeniz ve Karadeniz boğazlarının dünya ticaret ve ulaşımına açılması

scanfan

Mustafa Kemal Paşa Sivas Kongresi'nden sonra Ankara'ya gelirken arkadaşları ile birlikte. Yan sayfa: Sivas Kongresi sırasında Kongre Başkanı Mustafa Kemal Paşa ve Heyeti Temsiliye üyeleri bir arada.

hakkında bizimle ilgili diğer bütün devletlerin birlikte verecekleri karar geçerlidir.

5. İtilaf devletleri ile düşmanları ve bazı ortakları arasında kararlaşan anlaşma esasları çerçevesinde, azınlıkların hakları, komşu ülkelerdeki Müslüman halkın da aynı haklardan yararlanmasıyla tarafımızdan da tanınacak ve sağlanacaktır.

6. Mali ve ekonomik gelişmemizin gerçekleşmesi ve daha modern, düzenli bir yönetim biçiminde işleri yürütmeyi başarabilmek için, her devlet gibi bizim de gelişmemizin sağlanmasında tam bir bağımsızlık ve serbestliğe sahip olmamız, varlık ve yaşamımızın asıl temelidir. Bu nedenle, siyasi, mali, adli ve gelişmemize engel olacak diğer kayıtlara karşıyız. Gerçekleşecek borçlarımızın ödeme koşulları da bu esaslara aykırı olmayacaktır.

İstanbul'daki Meclis bu kararı verirken Mustafa Kemal Ankara'da zor günler yaşıyordu. İstanbul'da Meclis açıldığından herkesin gözü oradaydı. Mustafa Kemal başta Rauf Bey olmak üzere, birçok milletvekili ile ilişkideyse de, işler önceden kararlaştırdığı gibi gitmiyordu. İstanbul'daki olaylar İngilizlerin hoşuna gitmiyordu. Çünkü İstanbul'daki hükümet, onlara göre tamamen Mustafa Kemal'in fikirlerini savunuyordu. Türklerin barış görüşmelerinde İngilizlere karşı şiddetle direnecekleri de anlaşılıyordu. Hükümeti devirmek için İngiliz taraftarlarının giriştiği çabalar sonuç vermeyince kabinenin Kuvayı Milliye'ye en yakın üyesi Harbiye Nazırı Cemal Paşa ve Genelkurmay Başkanı Cevdet Paşa istifaya zorlandı. Bu arada Yunanlılar da harekete geçirildi. Sonuçta, Ali Rıza Paşa Hükümeti 3 Mart 1920'de istifa etti. Fakat onun yerine İngilizlerin istediği Damat Ferid Paşa değil, Salih Paşa'nın sadrazam oluşu (8 Mart 1920) önemli bir değişiklik getirmedi.

İstanbul'un İşgali

İstanbul'da milliyetçi güçlerin hâlâ etkinliklerini koruması karşısında, İngilizler fiilen müdahale gereğini duydular. Bunu haber alan milliyetçi milletvekili, aydın ve subaylar derhal Anadolu'ya geçmeye başladılar. 16 Mart 1920'de İstanbul işgal edildi. Rauf Bey gibi kaçmayan bazı milletvekilleri yakalanarak Malta'ya sürüldü. Bu durum hemen herkese Türk ulusunun üzerindeki İngiliz baskısının nasıl olduğunu gösterdi.

İstanbul'un işgal edilerek bir kısım milletvekillerinin Malta'ya sürülmesi bütün yurtta yankılar yarattı. İzmir'in işgali Türk yurduna yönelen tehlikenin ilk işaretiydi. İstanbul'un işgali ise artık mücadeleyi yeni bir idari kadronun ele alması gerektiğini açıkça ortaya koymuştu. Meclis, geriye kalan milletvekilleriyle 18 Martta toplandı ve bu koşullar altında çalışmalarını geçici olarak durdurmaya karar verdi. Mustafa Kemal şimdi Meclisin çalışmalarına Ankara'da devam edeceğini söyleyebilirdi. Nitekim 19 Martta Türk ulusunun temsilcilerinin Anadolu'nun en güvenli yeri olan Ankara'da toplanacağını duyurdu. Bundan sonra İstanbul'daki hükümet üzerindeki baskılar daha da arttı. Salih Paşa 5 Nisanda istifa etti, yerine Damat Ferid Paşa geçti ve hükümet 12 Nisanda Meclisi feshettiğini ilan etti.

1920 yılının Mart ayın sonları ile Nisan başlarında Ankara'ya doğru büyük bir akın vardı. Bir yandan milletvekilleri, diğer yandan yönetici ve askerler geliyor, Ankara'da yeni bir askeri ve idari kadro oluşuyordu. Meclisin açılmasına ilişkin hazırlıklar ilerlemiş, tarih olarak da **23 Nisan 1920** günü uygun bulunmuştu.

Damat Ferid Paşa Hükümeti Ankara'da beliren yeni yönetime karşı bütün olanaklarını kullanarak mücadeleye girişti.

scanfan

Bunun için öncelikle "Fetva"ya başvurdu. Kuvayı Milliye'nin padişaha karşı asi ve onlara karşı mücadele gerektiğine ilişkin Şeyhülislam Dürrizâde'den alınan fetva, 11 Nisan 1920'de ilan edildi. Fetva İngiliz uçakları tarafından her yere atıldı. Padişaha sadık kalmak isteyen ve gerçek durumu bilmeyenler arasında etkisi görülen ve isyanlara yol açan bu fetvaya karşılık olmak üzere basta Ankara Müftüsü Rifat Efendi ve Anadolu'daki diğer dinbilginleri de karşıt bir fetva hazırlamaya başladılar. 5 Mayıs 1920'de ilan edilen bu fetvada, halifenin İngilizlerin elinde tutsak, dolayısıyla verdiği fetvanın geçersiz, buna karşılık İngilizlerin elindeki halifeyi kurtarmaya çalışan Kuvayı Milliye'ye yardımın gerekli olduğu belirtilmişti. İsyanları söndürmek amacıyla 29 Nisan 1920'de "Hiyanet-i Vataniye Kanunu" kabul edildi.

18 Nisanda Ankara'nın emrindeki kuvvetlerle mücadele etmek üzere Damat Ferid Paşa Hükümeti tarafından kurulan "Kuvayı İnzibatiye" İzmit'te yığınak yaparak 8 Mayıstan itibaren Geyre Boğazı'na saldırmıştı. Bu saldırıları Ali Fuad Paşa ve yanındaki kuvvetler durdurdu. Fetvanın etkisiyle 13 Nisanda Düzce yöresinde başlayan isyan da devam ediyordu. Üzerlerine giden 24.Tümen Komutanı Mahmud Bey, 22 Nisan da şehit düştü. Miralay Mahmud Bey'in Meclisin açılması arifesindeki ölümü büyük üzüntü yarattı. Beypazarı'na kadar geldiği bildirilen asiler, halktan umdukları desteği bulamadıkları için daha fazla ilerleyemediler. Bu isyan Çerkez Ethem'in Kuvayı Seyyaresi tarafından bastırılarak 25 Mayısta Düzce alınmış, 31 Mayısta hareket tamamen sönmüştür. Milli kuvvetler Biga ve Bandırma yöresinde faaliyette bulunan Anzavur'u da 16 Nisanda bozguna uğratmışlardır. Bir iş görmeyen Kuvayı İnzibatiye mensuplarının çoğu milli kuvvetlere katılmış, hatta komutanı Suphi Paşa da Ankara'ya gelmiştir. Bunun üzerine İstanbul Hükümeti 25 Haziran 1920'de bu kuvveti kaldırdı.

Ankara'daki yeni yönetime karşı, Meclisin açılmasından sonra Çapanoğulları Yozgat yöresinde ayaklandılar. 18 Haziran dan itibaren başlayan ayaklanma, 21 Haziranda Boğazlayan'a kadar yayılmıştı. Bolu yöresinden dönen Çerkez Ethem, 20 Haziranda Ankara'dan bu yöne gönderilerek ayaklanma çok geçmeden bastırıldı. Ancak bu yörede yıl sonuna doğru bazı hareketler görüldü.

Konya yöresinde ayaklanan Delibaş, 5 Ekimde Konya'ya kadar ilerlemişse de, daha sonra çekilmek zorunda kaldı. Gerek bu, gerekse civardaki öteki ayaklanmalar da bastırıldı. Tokat, Sivas ve Urfa yöresindeki ayaklanmalar daha dar karakterdedir. Bir ara alevlenen Pontos Rumları hareketi oldukça uzun sürmüş, önceleri Giresunlu Topal Osman Ağa'nın müdahalesiyle kırılmış, sonra da ordu birliklerince tamamen söndürülmüştür.

Bir kısmı Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılacağı zamana rastlayan bu hareket ve ayaklanmalar, Damat Ferid Paşa Hükümeti'nin son çabaları oldu. Bu sırada Damat Ferid Paşa Hükümeti Sevr Antlaşması'nı (10 Ağustos 1920) imzalayarak yüklendiği olumsuz görevini tamamlamış oluyordu.

MİLLİ MÜCADELE

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Açılması: 23 Nisan 1920

23 Nisan 1920'den itibaren Milli Mücadele bütün yönleriyle harekete geçmiştir. Hukuki bakımdan olduğu gibi, fiilen de artık Anadolu'ya hâkimdir. Daha önceki dönemde idari güçlüklerin etkisiyle yeterince güçlü bir mücadele verilemiyordu. Şimdi Milli Meclisin olanak verdiği ulusal egemenliğin hukuki dayanağı ile, yönetim bütün yönleriyle kuruluyordu.

scanfan

Başkomutan ve Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanı Mustafa Kemal Paşa ve o dönemin milletvekilleri 1. İnönü Zaferini Türkiye Büyük Millet Meclisi balkonunda kutluyorlar. Yan sayfa: Sivas Kongresi izleyen günlerde vatanın kurtuluşu için planlar yapan üç kahraman. Soldan sağa doğru: Rauf Orbay, Mustafa Kemal Paşa ve Ali Fuad Cebesoy.

Ankara'da Meclisin açılmasıyla Mustafa Kemal'in daha Amasya Genelgesi ile belirttiği **Milli Meclis** gerçekleşmiş oluyordu. Böylece ulusun gerçek temsilcileri olarak bu Meclis kabul edilecek, Meclisin kararı Türk ulusunun düşüncesini yansıtmış olacaktı. İstanbul'da toplanan Meclise o zamanlar bunun için büyük değer verilmişti. Anadolu'da toplanan kongreler, bir bakıma ulusun sesini yansıttığından İstanbul' dan endişeyle izlenmişti.

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin (= TBMM) Ankara'da açılmasında İstanbul'un işgalinin büyük etkisi vardır. Mustafa Kemal daha önce de Meclisin İstanbul dışında başka bir yerde toplanmasını önermişti. İşgal altında olan bir yerde toplanan Meclisin serbestçe karar vermesi söz konusu olamazdı. Mustafa Kemal'in 19 Marttaki genelgesinden sonra, bir kısım milletvekilleri İstanbul'dan kaçarak Ankara'ya geliyor, bazı yerlerde de seçimler yapılıyordu. Sonunda Meclis, **23 Nisan 1920** Cuma günü törenle açıldı.

24 Nisanda Mustafa Kemal Meclis Başkanı seçildi. Şimdi en önemli konu, yeni bir yönetim ve hükümetin kurulmasıydı. 2 Mayısta hükümet "İcra Vekilleri Heyeti" adı altında göreve başladı. Meclis bakanlarını kendisi seçiyordu. Bu arada Meclis, Damat Ferid Paşa Hükümeti'ne karşı da sert önlemler aldı. 29 Nisanda "Hiyanet-i Vataniye" yasası kabul edilerek olağanüstü mahkemeler kuruldu ve bozguncular şiddetle cezalandırıldı. Bu arada 5 Mayısta İstanbul'a karşı fetva da yayınlandı.

TBMM, 23 Nisandan itibaren (27 Mayıs 1960-21 Ekim 1961 arası ve 12 Eylül 1980 sonrası dışında) Türk ulusal iradesinin simgesi olmuştur. 1920'lerde İstanbul Hükümeti'ne karşı "Türk ulusunu ben temsil ediyorum" diyebilmişti. Meclis sadece Türk vatanının kurtulmasını düşünen, dünya görüşü ve fikir bakımından çok farklı kişilerden meydana geliyordu. Yüksek rütbeli komutanlar da milletvekiliydi. İstanbul'un büyük sosyal olanakları yerine Ankara'nın sınırlı koşullarında çalışan bu insanlar, görevlerini biliyor ve bunu başaracaklarına da emin bulunuyorlardı.

TBMM'nin açılmasıyla Anadolu, idari ve siyasal bir birliğe kavuşmuş oluyordu. İstanbul'un İzmit'ten öteye sözü geçmez olmuştu. Bu dönemde gerek Mustafa Kemal, gerekse TBMM padişaha karşı çok dikkatli ve temkinli davranıyordu. Meclis açılışının ertesi günü padişaha sadık olduğunu belirtmişti. İngilizlerin elinde kalan padişahı kurtarmak için mücadele edildiği bildirilerde sık sık yer alıyordu.

Siyasal Durum

1918'de Osmanlı Devleti, müttefikleri ile birlikte savaştan yenik çıktığı zaman her şey galiplerin insafına kalmış gibiydi. Bir umut ışığı Wilson'un 12.maddesiydi ve bu maddeye göre de "Osmanlı Devleti'nin Türkler ile meskûn kısımlarında bir Türk Devleti kurulabilecek, fakat Türk olmayan uluslara özerk gelişme olanakları verilecektir" denmekteydi. Wilson'un bu 12.maddesi, o karanlık dönemde birçok Türk aydın ve siyasetçisinin biricik dayanağı durumundaydı. Rusya'daki değişmelerden de İstanbul'dakilerin pek yararlandıkları görülmemişti; bunu daha çok Ankara düşünecek ve dış siyasetinde etkili kılacaktır.

Savaştan sonra barışın imzalanması için devletler 18 Ocak 1919'dan itibaren Paris'te toplanmaya başladılar. Bu barış konferansına 32 devlet katılmakla beraber asıl söz sahibi olanlar İngiltere, Fransa, ABD ve Japonya gibi on büyük devletten kurulu olan "Onlar Komitesi" idi. Konferansta Almanya (28.6.1919, Versailles), Avusturya (10.10.1919, St.Germain), Bulgaristan (27.11.1919) ve Macaristan (4.6.

scanfan

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin toplantılarından birinden bir görünüş. Konuşmacı kürsüsünde Mustafa Kemal Paşa.

1920, Trianon) ile anlaşmalar imzalandı. Türkiye ile olanı en sona kalmıştı. Çünkü Osmanlı Devleti, mirasının büyüklüğü ile birçok gözü üstüne çekiyor, perde arkasında büyük mücadele ve çekişmeler oluyordu.

1.Dünya Savaşı sırasında imzalanan gizli anlaşmalar, taraflardan birisi olan Rusya'da ihtilal çıkmasıyla geçersiz sayılmıştı. Buna en çok İtalya kırıldı; çünkü İzmir ve yöresi İtalyan bölgesi olarak ayrılmıştı. İtalya 15 Mayıstaki Yunan işgâline de tepki göstermişti; daha sonra da Büyük Menderes'in güneyini nüfus bölgesi olarak kabullenmişti. Fakat İtalya, Milli Mücadele sırasında, bazen Ankara'ya müttefikmiş gibi de davranmıştı.

Aralarında birkaç kez toplanıp, Osmanlı Devleti'ne sunacakları barış taslağını kararlaştıran İngiltere ve müttefikleri, sonunda 22 Nisan 1920'de Osmanlı Devleti'ni resmen konferansa davet ettiler. Ankara, bu konferansa temsilci olarak ancak Tevfik Paşa'yı kabul ettiğinden, onun başkanlığında bir heyet Paris'e gitti. Tevfik Paşa kendisine sunulan barış koşullarını bağımsız bir devletin kabul edemeyeceğini İstanbul'a bildirdi (11 Mayıs 1920). Buna karşın müttefikler barış koşullarını görüşmek için bir aylık süre tanıdılar; daha sonra bunu 20 Hazirana kadar uzattılar. Tevfik Paşa heyeti bir şey yapamadan yurda döndü.

Damat Ferid Paşa daha sonra heyet başkanı olarak kendisi Paris'e gitti. Barış taslağını İstanbul'da toplanan Meşveret Meclisi, padişahın da manevi baskısıyla bir kişi dışında kabul etti. Türkler üzerine baskı yapmak için Yunan birlikleri 22 Haziranda harekâta girişerek birçok kenti aldılar. Sonuçta Damat Ferid Paşa'nın atadığı yeni temsilciler (Hâdi Paşa, Rıza Tevfik ve Sadullah Bey) galiplerin dikte ettirdiği barışı Paris yakınındaki Sevr'de 10 Ağustos 1920'de imzaladılar.

Hiçbir zaman yürürlüğe girmeyen **Sevr Anlaşması** ile, Türk Devleti İstanbul ile Anadolu'nun küçük bir parçasından oluşuyordu. İzmir bölgesi Yunan yönetimine geçiyor, Doğu Anadolu'da bağımsız bir Ermenistan ile özerk Kürdistan kuruluyordu. Trakya'da Midye-Büyük Çekmece hattının batısı Yunanlılara bırakılıyor, Osmanlı Devleti'nin Suriye, Arabistan ve Irak ile hiçbir ilgisi kalmıyordu. Güney sınırları da, Dörtyol'dan başlayıp Antep'in üstünden doğuya uzanıyordu. Anadolu'da genel olarak itilaf devletlerinin işgal ettikleri yerlerdeki üstünlükleri tanınıyordu. Ordu küçülüyor, sadece iç güvenliği sağlayacak miktarda bırakılıyor, boğazlar savaş ve barışta bütün devletlerin gemilerine açılıyor ve uluslararası denetime alınıyordu. Yabancılara çeşitli imtiyazlar tanınıyor, azınlıklara nüfusları oranında Millet Meclisi'ne katılmaları öngörülüyordu.

Sevr hiçbir zaman yürürlüğe girmedi. Ankara Hükümeti, İstanbul'un yapacağı hiçbir anlaşmayı kabul etmeyeceğini açıklamıştı. Diğer yandan 1920 yılı sonlarında da Kâzım Karabekir Paşa'nın kolordusu doğuda Ermenileri sindirmiş, Türk sınırını Arpaçay'a kadar uzatmış, bu yöre ile ilgili kötü emellerin kökünü kazımıştı. Sevr Anlaşması'nın olumsuz koşulları İstanbul'da da büyük tepkiler yarattı. İngilizler Sevr'i imzalayarak olumsuz görevini yaptırdıkları Damat Ferid Paşa'yı tutmayınca, 17 Ekim 1920'de istifa etmek zorunda kaldı.

Ankara'nın Dış Siyaseti

Mustafa Kemal, Ankara'da yeni yönetimin temellerini atarken, dıştan gelebilecek tepkileri de dikkate almıştı. Ancak 1919'larda çevremizde "kapitalist" saydığı, Çarlık dönemi müttefikleri olan İngiltere ve Fransa'ya karşı mücadele eden Sovyetler'den başka bir güç görünmüyordu.

scanfan

Üst: Mustafa Kemal Paşa, trenle cepheye gelen ünlü Türk kadın yazarı Halide Edip Adıvar'ı karşılarken. Alt: Kurtuluş Savaşı sonlarına doğru Mustafa Kemal, Fevzi Çakmak, Kâzım Karabekir İzmit istasyonunda.

Aslında Rusya'da ihtilal çıkması, Doğu Anadolu'daki durumu olumlu yönde etkilemiş, Anadolu'ya saldıran Rus ordusu ihtilal ile çözülünce, Türk birlikleri 1914 sınırının ilerisine ulaşmışlardı. Ancak Mondros Mütarekesi'nden sonra birliklerimiz, bu alanda yeni devletler kurulmasını isteyen İngilizlerin zoruyla 1914 sınırı gerisine çekilmişti. Kafkaslar'daki birtakım yeni devletler (Gürcistan, Ermenistan, Azerbaycan) bu dönemde hem varlıklarını sürdürmek, hem de kuzeyden gelen Sovyet saldırısına karşı koymak durumundaydılar. Kafkaslar'daki bu yeni düzenin bir gereği olarak, Ankara ile Sovyetlerin bir işbirliği yapmaları doğal görünüyordu. Erzurum'da Kâzım Karabekir Paşa, bu yörede olup bitenleri dikkatle izliyordu. Rusya'daki yeni düzen tam olarak bilinmiyordu; ama yine de doktrin tartışmaları bir kenara bırakılarak ortak düşmana karşı işbirliği yapılabilirdi.

Mustafa Kemal Paşa'nın daha İstanbul'dan ayrılmadan İtalyan temsilcisi K.Sforza ile görüştüğü biliniyor. İtalyanlar İzmir yöresindeki imtiyazlarının Yunan işgali ile elden gittiğini görünce, Türkler ile işbirliğine yanaşmışlardı. Mustafa Kemal Paşa "tam bağımsızlık" için pek ödün vermediğinden işbirliği sınırlı tutulmuştur. Milli Mücadele sırasında İtalyan işgalindeki Antalya limanı, Türk ordusunun silah ve cephane ihtiyacının önemli bir kısmını karşılamıştır.

23 Nisandan önce "Heyet-i Temsiliye"nin Sovyetler ile herhangi bir resmi teması olmamıştır. İngiltere'ye karşı Sovyetler'in siyasal desteğini kazanmak da gerekli görülüyordu. Bu sırada Sovyet yönetimi de öteki devletler tarafından pek tanınmıyordu. 23 Nisandan sonra Ankara Hükümeti Hariciye Vekili Bekir Sami ile Yusuf Kemal Bey'leri 11 Mayısta Moskova'ya gönderdi. Bu heyet önemli bir iş görmemekle beraber, Sovyetler'in asıl niyetlerinin de öğrenilmesini sağladı. Karşılıklı olarak büyük elçiler gönderilmesi kararlaştırılarak Ali Fuad Paşa 20 Kasım 1920'de TBMM Hükümeti'nin Sovyetler'deki ilk temsilcisi oldu.

Sovyetler'e 1920 yılı sonlarında yeni bir heyet gönderildi. Yusuf Kemal (Tengirşek), Rıza Nur ve Ali Fuad Paşa. Yeni heyetin görüşmeleri başarılı olmuş, o sırada Moskova'da bulunan Afganlılar ile 1 Mart 1921'de bir anlaşma imzalanmıştı. Böylece Ankara Hükümeti ilk kez bir yabancı devlet tarafından tanınmış oluyordu. Daha sonra Sovyetler ile görüşmeler tamamlanmış, İstanbul'un işgalinin yıldönümü olan 16 Mart 1921'de bir anlaşma imzalanmıştır. Bununla TBMM'nin varlığı dünya siyasetinde söz sahibi bir ülke tarafından kabul ediliyor, Ankara da Moskova'daki yeni yönetimi tanıyordu. Taraflar "emperyalizm"e karşı savaşlarında birbirlerini destekleyecekler, bu yardımlaşma silah ve para olarak sürdürülecekti.

Ankara bir yandan Fransa ile temaslarını gittikçe artırıyordu. Güney Anadolu'da cereyan eden Kuvayı Milliye-Fransız savaşı sırasında, 20 Mayıs-18 Haziran 1920 tarihlerinde mütareke yapılmıştı. Bir yandan Sovyetler'in işe karışması, bir yandan da İstanbul'daki Tevfik Paşa Hükümeti Sevr Antlaşması'nın uygulanamayacağını İngilizlere göstermişti. 25 Ocak 1921'de Sevr'in değişmesi gerektiğine karar verilerek Ankara Hükümeti 21 Şubatta Londra'da bir konferansa davet edildi. Aslında bu davet, Sovyetler ile anlaşmayı çabuklaştırmıştı. Ankara'nın Hariciye Vekili Bekir Sami Bey ile katıldığı bu konferansta, Osmanlı temsilcisi Tevfik Paşa söz sırası kendisine geldiğinde "Ben sözü, Türk milletinin hakiki temsilcisi olan Büyük Millet Meclisi Başmurahhasına bırakıyorum" diyerek çekildi. 19 Marta kadar devam eden ve bir sonuç alınamayan bu konferans-

scanfan

Başkomutan Mustafa Kemal Paşa Yarımca'da kıtaları teftiş ederken. Yan sayfa üst ve alt: Mustafa Kemal Paşa "Ordular İlk Hedefiniz Akdenizdir.İleri!" emrini verdiği Türk Ordusunun piyade ve süvari birlikleri.

tan sonra Bekir Sami Bey, İngiliz, Fransız ve İtalyanlar ile ayrı ayrı anlaşmalar imzalamışsa da, TBMM bunları benimsemeyince Hariciye Vekilliği'nden istifa etmek zorunda kalmıştır.

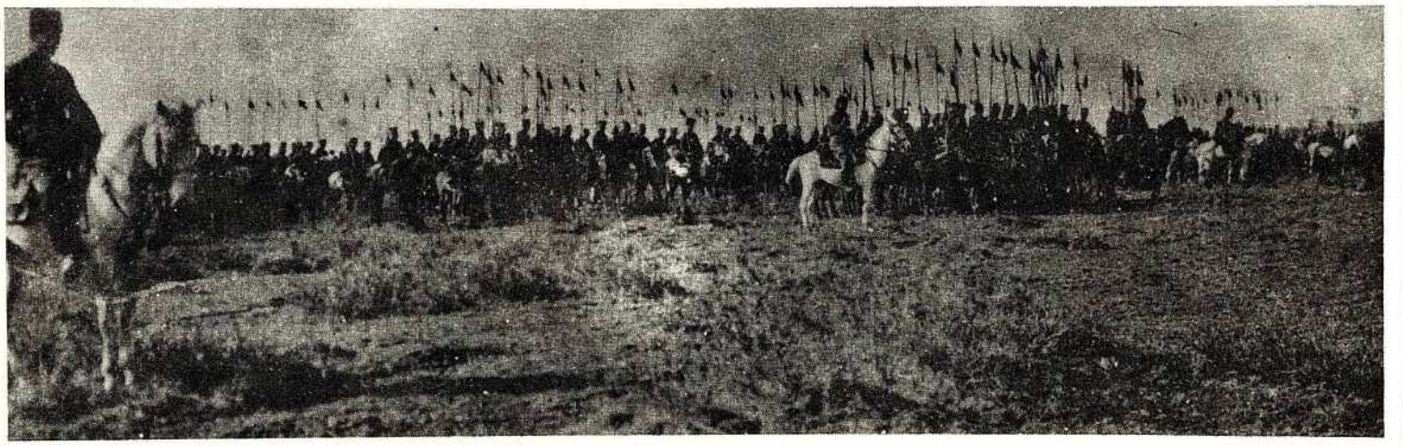
Fransa, Londra görüşmeleri sonuçsuz kalınca, Ankara'yla tek başına anlaşmak istedi. Bunun için Fr.Bouillon Ankara'ya geldi; ancak Sakarya zaferinden sonra, 20 Ekim 1921'de **Ankara İtilafnâmesi** imzalanmıştır. Bu anlaşma milli hükümetin büyük bir siyasi başarısıydı ve bundan gerek İngilizler, gerekse Ruslar memnun olmadılar. Bu anlaşmayla Fransızlar Çukurova'dan çekiliyor, güney sınırlarımız günümüzdeki şekliyle çiziliyordu. İskenderun Sancağı özerk bir yönetime kavuşuyor, Türkçe resmi dillerden biri oluyordu. Bu sırada Türkiye'nin güney sınırlarında arzulanan barış nedeniyle bu fedakârlık yapılmıştı. Ancak bu durum, bizzat Atatürk'ün çabalarıyla sonuçlanacak, 1938'de **Hatay** adıyla bağımsız bir devlet olan bu topraklar, 1939'da Türkiye'ye katılmıştır.

Moskova Anlaşması Türkiye'nin doğu sınırlarındaki sorunları, Ankara Anlaşması da güneydekileri kesinlikle çözmüştü. Şimdi Türkiye bütün gücü ile batı cephesinde Yunanlılara yüklenebilirdi. Ankara Anlaşması bir ara Sovyetler ile olan ilişkileri gerginleştirdi; çünkü Sovyetler, Türkiye'nin Batı'ya kayacağından kaygılanmıştı. 13 Ekim 1921'de bu kez hepsi sosyalist yönetim biçimine giren Kafkas Cumhuriyetleri ile, Moskova Anlaşması hükümleri esasına dayanan **Kars Anlaşması** imzalandı.

Türk Ordusu'nun Sakarya'daki başarısı İngilizlerin de dikkatini çekmiş, 22 Mart 1922'de iki taraf da mütareke isteğinde bulunmuşlardı. Ankara, mütarekeyi Yunan ordusunun Türk yurdunu terketmesi isteğinde bulunmuşlardı. Ankara, mütarekeyi Yunan ordusunun Türk yurdunu terketmesi ve boşaltması koşuluyla kabul edeceğini bildirdi. Bu sırada Hariciye Vekili Yusuf Kemal Bey Avrupa'da bulunuyordu; zaten mütareke önerisi onunla yapılan görüşmelerden sonra gelmişti. Yusuf Kemal Bey'in bu gezisi sonuç vermedi; Ankara Anlaşması'nı imzalayarak İngiltere'yi kızdıran Fransa, bu kez oldukça çekingen davranmıştı. 26 Mart 1922'de "Sevr'in koşullarının biraz daha yumuşatıldığı", yeni bir barış notası Ankara'ya geldi. Türkiye'nin kendi çıkarlarını gözeten 5Nisan tarihli karşıt notasını ise, 15 Nisanda toplanan İngilizler ve müttefikleri kabul etmedi. Bu sırada Yunanistan, bir yandan Anadolu'dan çekileceğini söylüyor, öte yandan da Batı Anadolu'da bağımsız bir devlet kurma hazırlıklarını yürütüyordu. Yunanlılar, 30 Temmuz 1922'de "İonia" adını verdikleri devleti ilan ettiler; ancak bunu İstanbul ve Ankara Hükümetleri'nden başka İngilizler de protesto ettiler. Aynı günlerde Yunanlılar, İstanbul'u işgal etme hazırlığı içindeydiler.

Ankara sık sık siyasal girişimlerde bulunuyor ve Anadolu'yu barış yoluyla boşalttırmak istiyordu. 1922 yazında Fethi (Okyar) Bey Londra ve Paris'e gönderildi. Fakat bundan da bir sonuç çıkmayacağını bilen Ankara, yurdun düşmandan temizlenmesi için ancak kesin bir askeri başarı gerektiğinin bilincindeydi. Ankara Hükümeti 1922 Ağustosunda barış söylentilerini oldukça yaygınlaştırmış, hatta 24 Ağustosta Paris'te Fethi Bey, "Ankara'nın her türlü konferansa katılmaya hazır" olduğunu belirtmiştir. Bu barış girişimleri, aynı zamanda askeri taarruzla da destekleniyordu. Çünkü 26 Ağustosta kesin sonuç alacak olan Türk taarruzu başlamış, 18 Eylül 1922'de Anadolu'da sadece tutsak Yunan askerleri kalmıştı.

scanfan



Askeri Durum (1920 sonlarına kadar)

Yunanlılar İzmir yöresindeki işgallerini İngiliz-Fransız siyasetiyle birlikte yürütüyorlardı. Bu işgal şimdilik Mondros Mütarekesi'nin 17.maddesine göre yapıldığı için, Osmanlı Hükümeti'nce düşmanca bir hareket olarak yorumlanmıyordu. Batı Anadolu'daki bazı birlik komutanları bu yüzden zor durumdaydılar. İstanbul Hükümeti, Yunan birliklerinin mütareke gereğince geldiklerini bildirdiğinden, bazı komutanlar çareyi **Kuvayı Milliye** mücadelesinde buluyorlardı.

Batı Anadolu'daki bazı eşkıya ve zeybekler, topraklarına "gâvur" girince hükümete karşı mücadeleyi bırakıp silahlarını düşmana karşı yöneltmişlerdi. Hükümetle hiçbir bağı olmayan bu kişiler, Yunanlılara karşı mücadeleyi sürdürebilirlerdi. Bunlar çeteler oluşturdular ve kendilerine önceleri gizlice hükümet ve askeri çevreler de yardımcı oldular. Çerkez Ethem ve Demirci Mehmed Efe gibi çete reisleri bu sırada büyük güç ve nüfuz kazandılar. Özellikle **Kuvayı Seyyare** (Gezici Kuvvetler) diye de anılan Çerkez Ethem'in kuvvetleri oldukça güçlüydü. Batı Anadolu'daki komutanlar bunlara her türlü yardımı yapıyor, hatta bazı kurmay subaylar sivil olarak yanlarına katılıyordu.

Askerler 1920 Nisanına kadar çok dikkatli bir siyaset izlemek zorundaydılar. Bununla beraber bazen komutanların görevlerinden alındıkları da oluyordu. Ali Fuad Paşa Kolordu Komutanlığı'ndan alınmış, fakat komutan vekili olan Miralay Mahmud Bey, onu yine komutan tanımaya devam etmiştir. Ali Fuad Paşa bu sırada, 9 Eylül 1919'da Batı Anadolu Umum Kuvayı Milliye Komutanı oldu. 1919 Ekiminde işbaşına gelen Ali Rıza Paşa Hükümeti, görevinden alınan komutanları yerlerine iade etmiştir. Bu hükümet, Yunanlılara karşı mücadeleyi canlandırmak için askeri birlikleri batıya kaydırmak istemiş, ancak bu, hükümetin sonu olmuştur. Yunanlılar 1922 Ocağı sonlarında askeri harekete geçerek hükümeti zor durumda bıraktılar; çok geçmeden de bu hükümet istifa etmek zorunda kaldı.

23 Nisan 1920'de Ankara'da kurulan yeni hükümet, askeri açıdan görülen bütün tereddütleri giderdi. Ankara'ya karşı askeri bir harekât yapmak isteyen Damat Ferid Hükümeti emrinde hiçbir askeri birlik bulamayınca, **Kuvayı İnzibatiye** adıyla yeni bir askeri kuruluş yaratmak istemişti. Bu askeri kuruluş hiçbir başarı sağlayamayınca yine İstanbul Hükümeti tarafından ortadan kaldırılmıştır. Sevr Anlaşması arifesinde Yunanlıların askeri baskı yapmak için 22 Hazirandan itibaren saldırıya geçmeleri, Anadolu'da yeni bir düzenleme yapılmasını gerektirmişti. Daha iyi bir sevk ve yönetim için cephe komutanlıkları oluşturuldu.

1. Şark (Doğu) Cephesi: 22 haziran: Kâzım Karabekir Paşa.
2. Garp (Batı) Cephesi: 25 haziran: Ali Fuad (Cebesoy) Paşa.
3. Adana (Güney) Cephesi: 26 haziran: Selahattin Adil Bey.
4. Elcezire (Irak) Cephesi: 26 haziran: Nihat (Anılmış) Paşa.

Yörelerindeki bütün askeri birlikler bu cephe komutanlarının emrine verildi.

İstanbul Hükümeti'nin tereddütlerini gidererek Sevr'i imzalamaya zorlamak için, İngilizlerin isteğiyle Yunanlılar 22 Hazirandan itibaren saldırıya geçtiler. Karşılarındaki Kuvayı Milliye birlikleri direnemeyerek çekilmek zorunda kaldılar. 22 Haziranda Akhisar, 25 Haziranda Alaşehir düşmüş, Cephe Komutanlığı'na atanan Ali Fuad Paşa 27 Haziranda Uşak'a gelerek savaşa katılmıştı. Ancak 30 Haziranda Balıkesir, 9 Temmuzda da Bursa Yunanlıların eline geçti. Güneyde de ilerlemelerine devam eden Yunanlılar, 3 Temmuzda

scanfan

Başkomutan Mustafa Kemal Paşa elinde dürbün Sakarya Meydan Savaşı'nı yönetirken.

Nazilli'yi, 29 Ağustosta da Uşak'ı aldılar. Bu sırada Batı cephesi üç ayrı cepheye bölünmüştü: İzmir Şimel (Miralay Kâzım Bey), İzmir Şark (Miralay Aşir Bey), ve İzmir Cenup Cehpesi (Miralay Şefik Bey).

Yunanlılar 20 Temmuzda Trakya'da da saldırıya geçtiler. Türk birlikleri tam bir Yunan kuşatması içinde kalmıştı. 20 Temmuzda Tekirdağ, 25 Temmuzda Edirne işgal edildi. Kolordu Komutanı Cafer Tayyar (Eğilmez) Paşa, 27 Temmuzda Havza yakınlarında tutsak edildi. Bazı Türk birlikleri Bulgaristan'a geçtiler ve oldukça uzun süre Yunan birliklerini gerilerine baskınlar yaparak önemli sayıdaki Yunan kuvvetlerini burada tuttular. Yunan saldırısı ve özellikle Bursa'nın düşmesi, bütün Anadolu'da büyük bir üzüntü yarattı. Meclis Başkanlığı'na kara bir örtü serilmiş, bu örtü ancak Bursa geriye alındıktan sonra (12 Eylül 1922) kaldırılmıştır. Yunan saldırısı Damat Ferid Paşa Hükümeti'ni etkiledi ve Sevr Anlaşması bu ortamda imzalandı.

Yunan kuvvetleri 1920 güzünde İzmit, Sapanca, Yenişehir, İnegöl, Gediz, Uşak, Sarayköy hattına varmışlardı. Ali Fuad Paşa, Yunanlıların bu hatta yerleşmelerine engel olmak için Gediz yönünde saldırıya geçti (24-31 Ekim 1920); ancak başarılı olamadı. Bundan sonra Batı Cephesi'nde yeni bir düzenlemeye gidilmiş, 9 Kasım 1920'de cephe ikiye ayrılarak Güney Cephesi Komutanlığı'na Miralay Refet (Bele) Bey, Batı Cephesi'ne de Miralay İsmet (İnönü) Bey getirildi. Bu iki cephe daha sonra, 5 Mayıs 1921'de İsmet Paşa'nın komutasında birleştirilecektir.

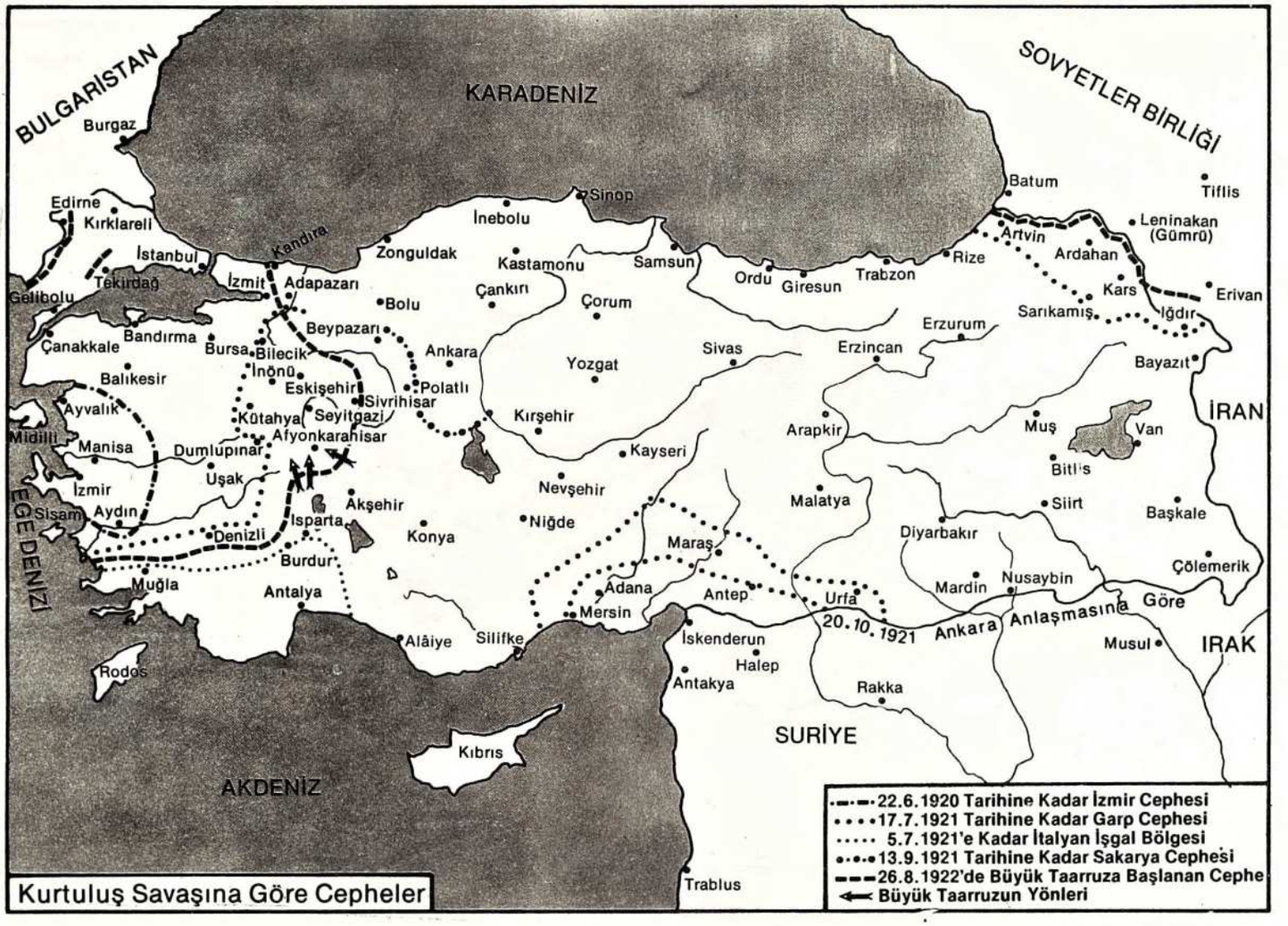
Güneyde mütarekeden sonra da önemli olaylar görüldü. Mütareke sırasında Musul'un güneyinde olan Türk kuvvetleri, İngilizlerin zorlamasıyla kuzeye çekilmek zorunda kalmıştı. İngilizler daha sonra Urfa, Antep, Maraş, Adana ve yöresini de işgal ettiler. İngilizlerin işgal ettiği bu bölgeler 1919 Ekiminden sonra Fransızlara geçti. Ermeniler, özellikle Çukurova ve yöresinde bir devlet kurmanın hazırlığı içindeydiler. Fakat halk, Maraş'tan başlayarak birçok kentlerde bizzat mücadeleye atıldı.

Maraş'ta Türk halkı 1919 Kasımı sonlarında Fransızlar ile mücadeleye başladı ve 1920 Ocağından itibaren bu çatışma şiddetlendi. Çevreye hâkim olan Kuvayı Milliye'nin baskısına dayanamayan Fransızlar 11 Şubatta burayı terkettiler. Urfa da 1919 Ekiminde Fransızların eline geçti; ancak 17 Ocak 1920'den itibaren Kuvayı Milliye burada da mücadeleyi başlattı. Kentteki çarpışmalardan sonra 8 Nisanda mütareke yapıldı, 10 Nisanda da Fransızlar bu yöreden çekildiler.

Antep'teki mücadele çok daha uzun sürdü; çünkü burası Fransızlar için daha önemliydi. Önceleri pasif direnen Türkler, daha sonra çeteler oluşturarak Fransız ikmal kollarını 1920 Şubat ve Mart aylarında vurmaya başladı. Kentteki halk da direnişe geçti ve 1 Nisanda çatışma başladı. Nisan sonlarında Fransızlar kenti sarmaya başladı ve mücadele aylar boyunca devam etti. Türk kuvvetlerinin bu kuşatmayı kırma girişimleri etkisiz kalınca **Gazi** ünvanını almış olan kent, 8 Şubat 1921'de açlık yüzünden teslim oldu. Fakat Ankara İtilafnâmesi ile Fransızlar, 1921 sonlarında buradan çekildiler.

Adana bölgesinde Fransızların gelmesi, Ermenilerin taşkınlıklarına yol açtı. Yöredeki Türk çeteleri de Ermeni ve Fransızlara karşı mücadele ediyorlardı. Başarılı olan çetelere karşı, Fransızlar bir ara mütareke istediler. 26 Haziranda kurulan örgütlenmiş cepheyle askeri faaliyet daha etkili biçimde sürdürülmüştür. Özellikle Ermenilerin bu yöredeki düşleri kesinlikle ortadan kaldırılmış, Kozan (Sis) ve Saimbeyli (Zeytum) bölgesindeki Ermeni direnişi yok edilmiştir. Fransızlar bu yöredeki gerçek durumu öğrendik-

scanfan



ten sonra, Ankara İtilafnâmesini imzalayıp bu yöreden çekilmişler, böylece Adana da 5 Ocak 1922'de yeniden Türk yönetimine geçmiştir.

1877 savaşından sonra, Rusların işgal ettiği Kars yöresi, 1917 ihtilalinden sonra geri alınmıştı. Ancak mütarekede, buradaki Türk kuvvetlerinin 1914 sınırı gerisine çekilmesi hükmü de yer alıyordu. 9.Ordu Komutanı Yakup Şevki Paşa, bu çekilişi mümkün olduğunca geciktirmiş; yörede yerel Türk yönetimleri kurulduktan sonra Erzurum'a dönmüştür. Cenubi-Garbi Kafkas Hükümeti'ni kuran Türklere karşı İngilizler sert davranmış, daha sonra ise buraları Ermenilere verilmiştir. Kafkaslar'daki durumu yeni komutan Kâzım Karabekir Paşa da dikkatle izliyor, Kars yöresinin kurtarılmasını planlıyordu. İngilizlerin desteklediği Ermeniler ise kendi durumlarını güçlendirmeye çalışıyorlardı.

23 Nisanda Ankara'da ulusal yönetim kurulduktan sonra, Kâzım Karabekir Paşa Meclise başvurarak savaş izni istemiştir. Kafkaslar'daki siyasal durumun olgunlaştığı, kışın da yaklaştığı gözönünde tutularak 20 Eylülde Kâzım Karabekir Paşa'ya savaş izni verildi. Kâzım Karabekir Paşa Ermenilerin saldırılarını bahane ederek 28 Eylülde taarruza geçti. 29 Eylülde Sarıkamış alınmış, Türk kuvvetleri Selim hattında bir süre kaldıktan sonra, Kars'a doğru ileri harekâta girişmişlerdir. 30 Ekimde Kars yeniden Türk bayrağına kavuşmuştur. Kâzım Karabekir Paşa ilerlemeye devam ederek 7 Kasımda Gümrü'yü ele geçirdi. 17 Kasımda mütareke kabul edilmiş, 2 Aralık 1920'de Gümrü Anlaşması imzalanarak şimdiki sınırlar belirlenmiştir. Bu sınırlar, 16 Mart 1921 Moskova Antlaşması'yla da önlendi.

Artvin ve yöresi bu sırada henüz Gürcülerin elinde bulunuyordu. Sovyetler'in 19 Şubat 1921'de Gürcistan'a savaş ilan etmesi üzerine Kâzım Karabekir Paşa da, bir ültimatomla Ardahan ve Artvin'in boşaltılmasını istedi. Türk kuvvetleri de 23 Şubatta buraları işgal etti. Hatta 11 Martta Batum da alınmasına karşın, 28 Martta boşaltıldı. Kafkaslar'da yeni yönetimin kurulmasından itibaren, eski anlaşmaların yerini tutmak üzere 13 Ekim 1921'de Kars Anlaşması imzalandı. Doğu sınırlarımızda güvenlik sağlandıktan sonra buradaki bazı askeri birlikler Batı Cephesi'ne gönderilmeye başlandı.

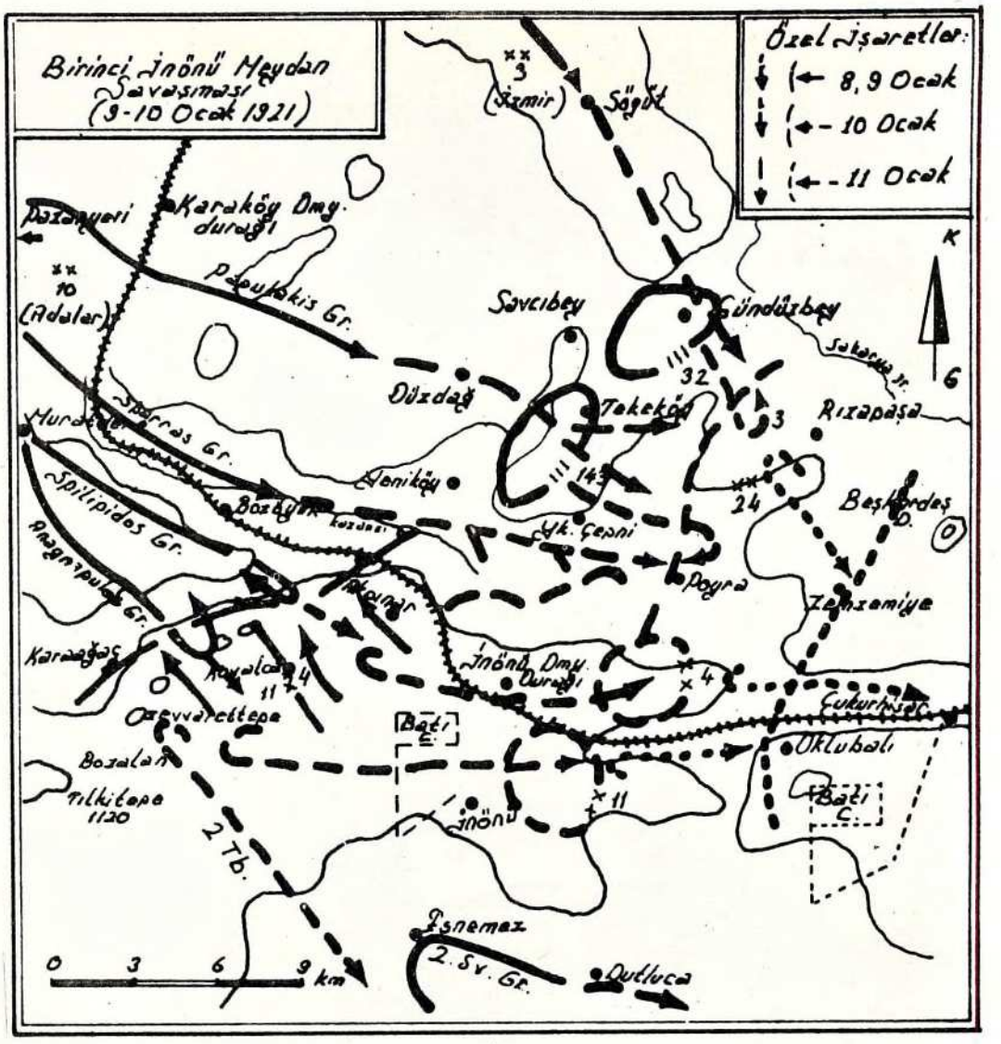
1920 Sonlarındaki Değişmeler

Milli Mücadele tarihimizde 1920 sonlarında bazı büyük olaylar görülmektedir. Her biri ayrı bir önem taşıyan bu olaylar ve oluşumlar şunlardır:

a. Ordunun düzenlenmesi: Çağdaş savaş stratejilerinde olduğu gibi, Kurtuluş Savaşı sırasında da çeteler kimi zaman çok önemli işler görmüşlerdir. Özellikle ordu birliklerinin resmen savaşa katılmaları söz konusu olamayacağı dönemde mücadelenin sadece bu çeteler eliyle yürütüldüğü bir gerçektir. Bazı subaylar çete savaşlarına katıldıkları gibi, bunların ikmalleri de ordu kademelerince karşılanıyordu.

1920 Nisanına kadar gözde olan çetelerin meclisin açılıp Anadolu'da ayrı bir yönetim kurmasıyla kenara itilmeye başlandıkları görüldü. Çünkü emir-komuta zincirinin kesinlikle kurulması gerekiyordu. Çetelerin böyle geri plana itilmeleri onlar arasında kırgınlık yaratıyordu. Asıl yetki, şimdiye kadar çete önderlerinin yanında danışman durumunda olan subaylara geçiyordu. Bu arada çetelerin düzenli Yunan birliklerine karşı etkili bir cephe savaşı veremeyecekleri 1920 Haziranındaki Yunan saldırısı ile de anlaşılmıştı. Bu tarihten itibaren "Cephe Komutanlıkları" kurularak bütün askeri

scanfan



Birinci İnönü Meydan Savaşı (Kaynak: İsmet Parmaksızoğlu, Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi, İstanbul 1981).

birlikler bunlara bağlanmıştı. Batı Cephesi'nin ilk komutanı Ali Fuad Paşa, bir zamanlar "Batı Anadolu Umum Kuvayı Milliye Komutanı" olduğundan, çeteler bu durumu pek yadırgamamışlardı. Ancak yine de sorunu herkes için uygun gelecek bir biçimde çözümlemek çabaları da gösteriliyordu.

1920 yazında "çete"lerle "ordu"yu kaynaştıracak girişimlerden söz ediliyordu. Örneğin "Yeşil Ordu" hem siyasi hem de askeri bir kuruluş olacak, bünyesinde "ordu" ve "çete" mensuplarını eritecekti. Ancak Türk ordusunun yapısı gereği, çetelerin sadece ordu koşullarına uymaları gerekiyordu. Fakat bu, o döneme kadar oldukça etkili bir güce sahip olan Çerkez Ethem'de büyük bir düş kırıklığı yarattı. Çerkez Ethem o günlerin askeri gücüne sahip olduğundan, elindeki büyük yetkileri devam ettirmek istiyordu. Kasımda çetelerle daha yumuşak ilişkiler kuran Ali Fuad Paşa, Batı Cephesi'nden ayrılmış, 9 Kasımda ikiye ayrılan bu cepheye İsmet ve Refet Beyler atanmışlardı.

Ordu mensupları bu sorunun kesinlikle çözümlenmesi için önlemler alırken, Mustafa Kemal Paşa da siyasal temaslarını sürdürdü. Ancak Çerkez Ethem sorunu bir gurur konusu yapmış, İsmet Bey'i tanımak istememiştir. Sonuçta kendisinden kesinlikle orduya katılması istenince 29 Aralıkta isyan durumuna geçti. Bunun üzerine süvari birliklerince izlendi, Kütahya, Gediz ve diğer kasabalar geriye alındı; yanındaki Türk gençleri de orduya katıldı. Sonunda Çerkez Ethem 30-40 kişiyle Yunan topraklarına sığındı. Çerkez Ethem'in çetecilerinden bir kısmı da Yunan topraklarında kalmakla beraber, Yunanlılara karşı çete savaşlarını sürdürdüler. Bunlar içinde özellikle Parti Pehlivan'ın büyük hizmeti görülmüştür.

Cephenin güney kanadında da Refet Bey daha önceden 15 Aralık 1920'de Demirci Mehmed Efe'ye karşı harekete geçmişti. Efe'ye kızanların hemen hepsi ordu saflarına katıldılar. Kendisi de teslim olmuş, gösterilen köyde çetecilik yapmadan oturmuştur. Böylece 1920 sonlarında Yunanlılara karşı mücadelede çete döneminden düzenli ordu birlikleri dönemine geçilmiştir. Türk ordusunun geleneksel emir-komuta zinciri içinde örgütlenmesini tamamlaması, bundan sonraki büyük başarılarının da temel kaynağıdır.

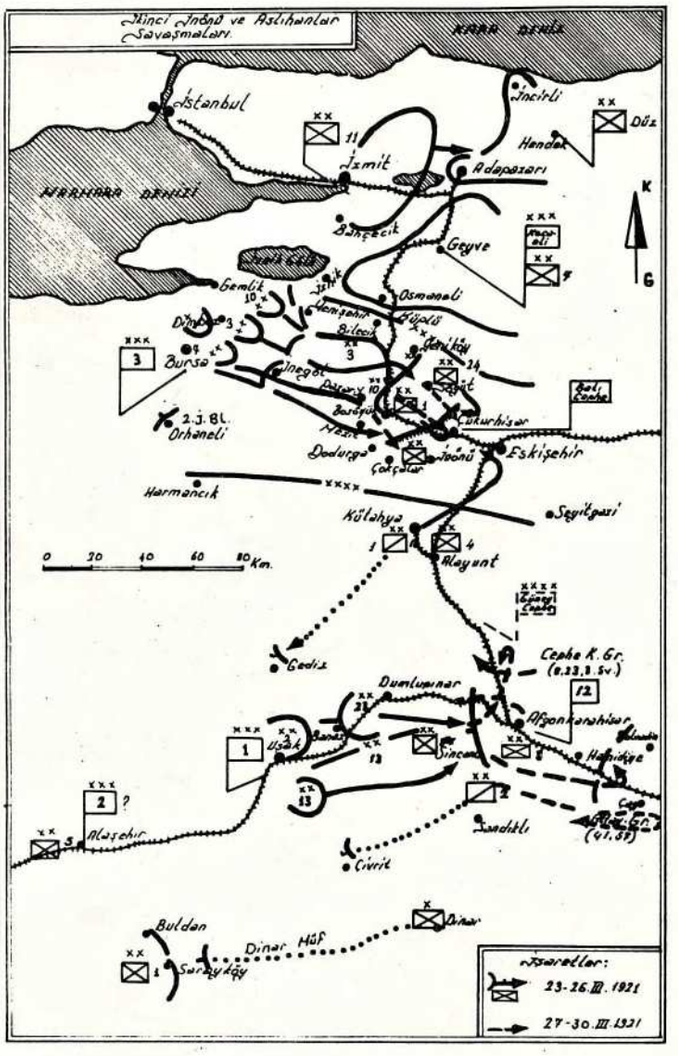
b. Yunanistan'daki değişmeler: 1.Dünya Savaşı sırasındaki Alman taraftarı olan Yunan Kralı Konstantin, ülkesini uzun süre tarafsız tutabilmişti. Ancak İngiliz-Fransız baskısı ile tahtını oğlu Aleksandr'a bırakmış (14 Haziran 1917), İsviçre'ye çekilmişti. Fakat Konstantin, ülkesindeki siyasal etkinliğini korumaya devam ediyordu.

Venizelos giriştiği Anadolu serüveninde İngiliz-Fransız desteğini hesaba katarak dikkatli davranıyor, bu devletleri izliyordu. Ancak bazı olaylar Venizelos'un geleceğini etkiledi. Şöyle ki, 2 Ekimde kuduz bir maymun tarafından ısırılan Kral Aleksandr (1893-1920) 25 Ekim 1920'de öldü. 14 Kasımda yapılan seçimleri Venizelos'un partisi kaybedince, Venizelos 16 Kasımda yurt dışına gitti. Konstantin'in dönüp dönmemesi hakkındaki referandumun olumlu sonuç vermesi üzerine Konstantin, 19 Aralıkta kral olarak yeniden Atina'ya döndü.

Kral Konstantin öteden beri İngiliz ve Fransız siyasetine ters düşen biri olduğundan, bundan sonra bu devletlerin desteğinin kendisinden esirgeneceğini biliyordu. Dolayısıyla Yunanistan, Anadolu'daki varlığını Yunanlıların fedakârlığı ile sürdürmek zorundaydı ve istediklerini Ankara'ya zorla kabul ettirmesi gerekiyordu. İşte asıl bu tarihten sonradır ki, Yunanlılar doğrudan Ankara'yı hedef alan saldırılara başlayacaklardır.

Yunanistan'daki yeni durum karşısında, İngiliz ve Fransız desteğinin sınırlanması, özellikle Fransızlar açısından daha

scanfan



İkinci İnönü Meydan Savaşı ve Aslıhanlar Savaşı (Kaynak: İsmet Parmaksızoğlu, Türkiye Cumhuriyeti İnkilap Tarihi, İstanbul 1981).

etkili oldu. Fransızlar bundan sonra Ankara'yla anlaşmak için daha istekli olmuşlardır. Ankara Hükümeti de bundan yararlanarak Ankara İtilafnâmesi'ni imzalamıştır. Yine Türk Hükümeti Yunanlılar'ın arasındaki ikilikten mümkün olduğu kadar yararlandı. Ankara, Türk çıkarları söz konusu olduğundan, "Venizelist-Konstantinist" denilen bu zıt gruplardan, o sırada muhalefetteki Venizelistleri tutmuş ve desteklemiştir.

c. İstanbul'daki değişmeler: İstanbul'da her zaman ulusal hareketin yanında olan ve yardım sağlayan önemli bir kitle bulunuyordu. Padişah Vahideddin in Damat Ferid Paşa'yı sadarete getirmesiyle bu güçler geri plana itiliyorsa da, aslında varlıklarından pek bir şey kaybetmiyorlardı. Damat Ferid Paşa'nın siyasetinin çıkmazda olduğunu anlayan Vahideddin, 17 Ekimde onu istifaya zorlayınca, yeni hükümeti Tevfik Paşa kurdu (21 Ekim 1920). Tevfik Paşa ile Mustafa Kemal Paşa arasında kişisel bazı kırgınlıklar varsa da yeni sadrazam ulusal harekete karşı iyi duygular besliyordu. Nitekim Amasya görüşmelerinde Mustafa Kemal Paşa, barış görüşmelerinde Tevfik Paşa'nın başdelege olmasını kabul etmişti. Tevfik Paşa sadrazam olduktan sonra Ankara ile aralarındaki görüş ayrılıklarını gidermek istedi. Daha önceleri sadrazamlık yapmış olan iki bakanını, Ahmed İzzet ve Salih Paşa'ları Bilecik'e, Mustafa Kemal Paşa'yla görüşmeye yolladı. 4-6 Aralık tarihlerindeki görüşmelerden sonra Ahmed İzzet Paşa heyeti, bir ara Ankara'ya gelmişse de daha sonra yine İstanbul'a döndü.

Tevfik Paşa'nın bu hükümeti döneminde İstanbul'un Ankara aleyhindeki bütün faaliyetleri durmuş, aksine hemen her konuda destek olunmuştur. Tevfik Paşa'nın Harbiye nazırları, Ankara'ya silah ve cephane kaçırılmasını özellikle desteklemişler ve ellerinden gelen yardımı yapmışlardır.

1920 güzündeki bu değişme, özellikle Ankara'nın siyasal etkinliğini daha da artırmıştır. Çünkü Tevfik Paşa gerektiğinde uluslararası konferans ve kongrelerde (örneğin Şubat 1921'deki Londra Konferansı'nda) Türk ulusunun gerçek temsilcilerinin Ankara delegeleri olduğunu söylemekten geri kalmamıştır.

1 Kasım 1922'de TBMM saltanatı kaldırınca, Tevfik Paşa da 4 Kasım 1922 günü İstanbul'daki başbakanlığın (Bâb-ı Âli) kapısını kilitleyerek ayrıldı. Bir daha da makamına gitmedi.

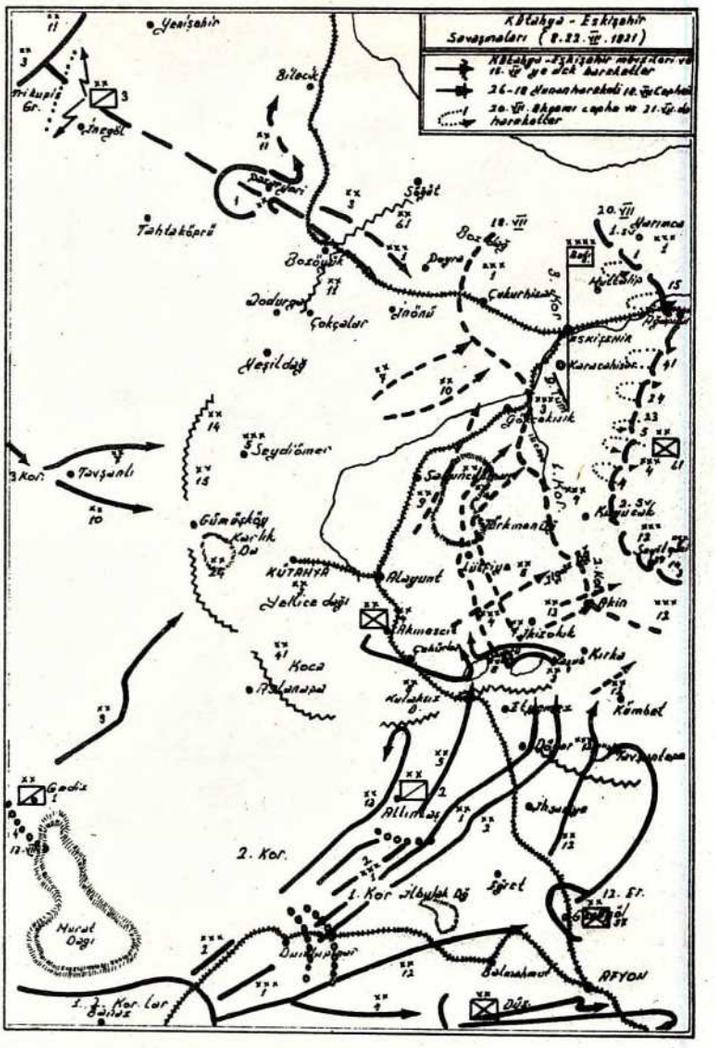
ASKERİ ZAFER VE BARIŞ

İnönü Savaşları

Daha önce de yer yer belirtildiği gibi, 23 Nisan 1920'den önce özellikle Batı Anadolu'daki Yunan kuvvetleri karşısında "Kuvayı Milliye" bulunuyordu. Harbiye Nezareti'ne bağlı Türk birliklerinin İstanbul'a karşı güç durumlarına daha önce değinilmişti. Ancak 23 Nisandan sonraki yeni yönetimde askeri düzenleme de yapılmış, "Cephe" Komutanlıkları kurulmuştu.

Doğu ve Güneydeki mücadeleyi bir an önce bitirmek ve Batı'da Yunanlılar ile savaşı desteklemek gerekiyordu. Batı Cephesi'nde yeterince güçlenmemiş Türk kuvvetleri, Yunanlılar karşısında zayıf kalıyordu. Bu sırada Doğu ve Güney'deki çatışmalar sonuçlandı. 1920 sonlarında Türk ordusu çete yapısından kendisini sıyırırken, Yunanlılar da sorunu askeri başarıyla çözmek için harekete geçmek üzereydiler. Nitekim Batı Cephesi'nde bir kısım Türk birlikleri güneyde Demirci Mehmed Efe, kuzeyde de Çerkez Ethem'i izlerken Yunanlılar Bursa'dan Eskişehir'e doğru ileri harekâta başladılar.

scanfan



Kütahya-Eskişehir Savaşları (Kaynak: İsmet Parmaksızoğlu, Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi, İstanbul 1981).

İnegöl-Pazarcık yolu ile ilerleyen Yunanlılar(6.1.1921) **İnönü** yöresinde Türk birlikleriyle karşılaştılar. 9-10 Ocak günlerinde savaş devam etti. Sonuçta bir başarı elde edemeyen Yunanlılar 11 Ocakta Bursa yönüne çekilmek zorunda kaldılar.

Ankara'nın bir yandan Moskova, öte yandan da Londra'da siyasi temaslar yapması Yunanlıların yeniden saldırısına yol açtı. Yunanlılar 23 Marttan itibaren yeniden ileri harekâta girişerek hem İnönü, hem de güneyde Uşak ve Afyon yönünde saldırıya geçmişlerdi. 27 Martta İnönü'de başlayan savaş, 29 ve 30 Mart tarihlerinde devam etti. Bu sırada oldukça ciddi anlar yaşandı. Ancak Yunanlılar yeni birliklerin de yetişmesiyle durdurulunca 1 Nisandan itibaren gerilemeye başladılar (**2.İnönü**, 23-31 Mart). Afyon yönündeki Yunan saldırısı daha etkili olmuş, Yunanlılar Afyon'u alıp (28 Mart) Çay'a doğru ilerlemeye başlamışlardır. Fakat İnönü yöresindeki kuvvetleri gerileyince bunlar da çekilmek zorunda kaldılar. Bu yörede yapılan Türk karşı taarruzu ise gelişemedi (Aslıhanlar ve Dumlupınar Savaşları: 8-12, 13-15 Nisan).

Türk kuvvetleri, böylece her iki Yunan ileri harekâtını da durdurmayı başardılar. Bu savaşın bir sonucu da 9 Kasım 1920'den beri "Güney ve Batı Cephesi" olarak ikiye ayrılan cephenin tekrar Batı Cephesi olarak birleştirilmesi ve 31 Mart 1921'de Mirliva, yani General olan İsmet Paşa'nın komuta etmesidir. (5 Mayıs 1921).

Kütahya-Eskişehir Savaşları

Yunanlılar yeni birlikler getirerek saldırıya hazırlanıyordu. İyice güçlendikten sonra 10 Temmuzda başlayan saldırıları Fevzi (Çakmak) Paşa'nın tahmin ettiği Nasuhçal yönünde gelişti. 13 Temmuzda Afyon düştü ve 4.Tümen Komutanı olan Miralay Nazım Bey'in şehit düşmesine karşın, Yunan ordusu durdurulamadı. 17 Temmuzda Kütahya elden çıkınca, Eskişehir de boşaltıldı ve Yunanlılar 19 Temmuzda burayı işgâl etti. Eskişehir yönüne yapılan karşı saldırı gelişemeyince (21-25 Temmuz), Türk kuvvetlerinin daha fazla kayba uğramaması için Sakarya gerisine çekilmesine karar verildi. Türk Ordusu 25 Temmuzdan itibaren bu yeni savunma hattında gerekli düzeni almaya başladı.

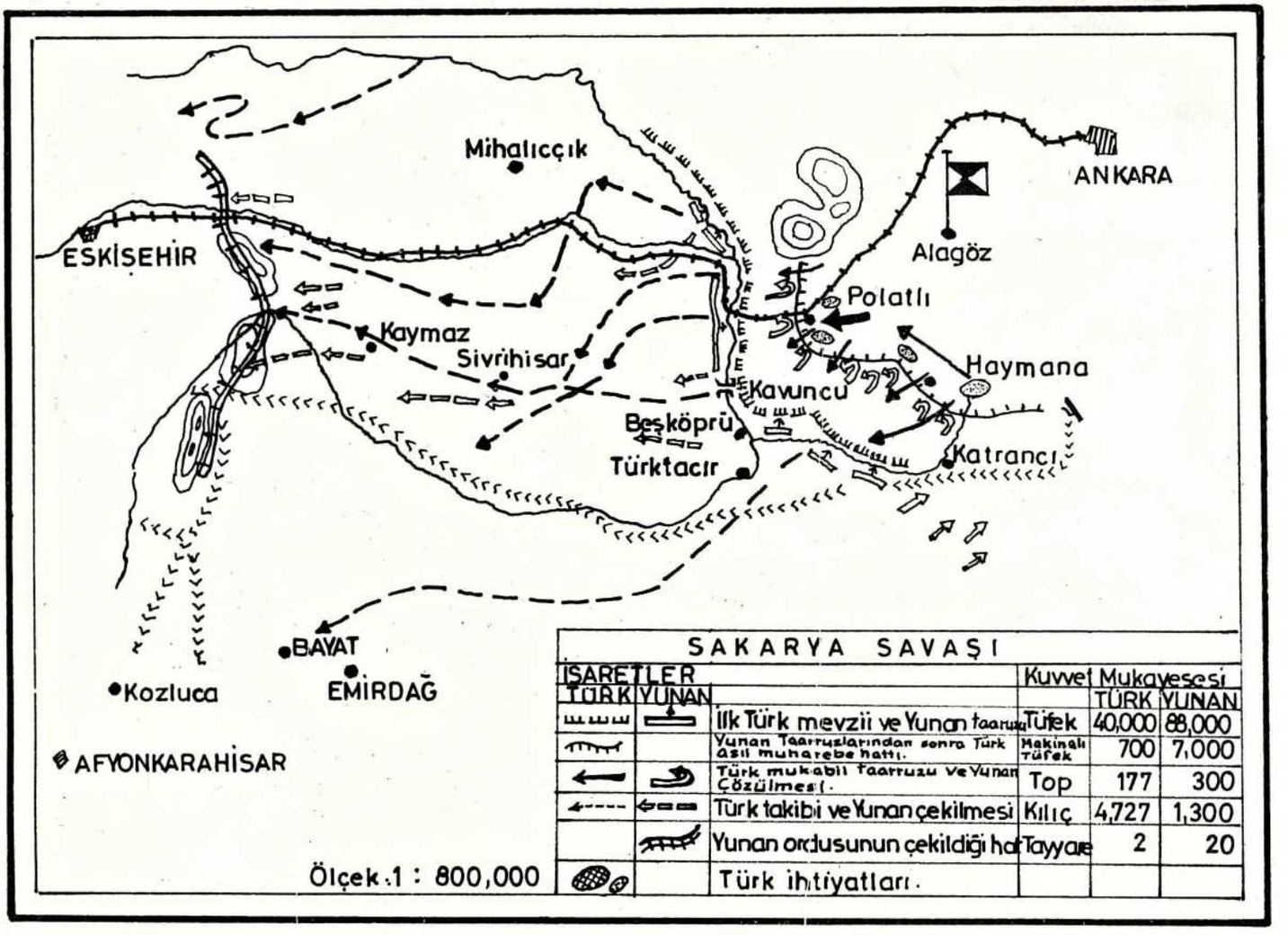
Yunanlıların büyük başarı kazanarak Türk kuvvetlerini Sakarya'ya çekilmeye zorlaması her yerde geniş yankılar uyandırdı. Türkler arasındaki büyük üzüntüyü, askeri yeteneğini bu sıralarda bir kez daha belirgin bir biçimde ortaya koyan Fevzi Paşa'nın "ilerleyen Yunanlılar adım adım mezarlarına yaklaşmaktadırlar" sözleri kısmen hafifletti. Ancak Yunanlılar da çok büyük bir sevinç içindeydiler. Çünkü iyice hırpalanan Türk ordusunu yeni bir saldırıyla dağıtıp Ankara'ya girmeyi umut ediyorlardı.

Sakarya Savaşı

Türkiye Büyük Millet Meclisi ortaya çıkan bu yeni durum karşısında Mustafa Kemal Paşa'yı Başkomutan olarak seçti ve yetkilerini ona devretti. Türk ulusu bütün varlığını bu savaş için ortaya koyarak Sakarya gerisindeki hattı tahkim etmek için geceli gündüzlü çalışıyordu. Doğu ve Güney Cephesi'ndeki bütün birlikler Sakarya'ya doğru yola çıkarıldı. Diğer kısımlarda da zayıf birlikler bırakılarak hepsi asıl savunma hattına getirildiler. Bu arada Ankara'nın düşmesi halinde bile, gerektiğinde mücadeleye Kayseri'de devam etmek için önlemler de alındı.

Sakarya Savaşı'nda Türk Ordusuna bizzat Mustafa Kemal

scanfan



Paşa komuta etti. Yanındaki en önemli yardımcısı Fevzi Paşa idi. Savaş hazırlıkları sırasında bir ara Başkomutan Mustafa Kemal Paşa atından düşüp yaralandı ise de (12 Ağustos), 17 Ağustosta yeniden Alagöz köyündeki karargâha döndü. Yunan Kralı Konstantin de ordusuna 15 Ağustosta "Ankara'ya" emrini vermişti. Yunan birlikleri 23 Ağustostan itibaren Türk kuvvetleriyle temasa geçti.

Yunanlılar önce saldırılarını, Kütahya-Eskişehir savaşında olduğu gibi Türk sol kanadına yöneltip ordumuzu çevirmek istediler. Türk kuvvetleri bu varsayıma göre düzenlendiğinden Yunan saldırısı başarı kazanamadı. Türk savunma hattı yer yer kırılmasına karşın, birliklerimiz derhal en uygun bir yerde direnmeye devam ediyor, vatanı karış karış savunuyorlardı. Çünkü Mustafa Kemal Paşa'nın ifadesine göre "Hattı müdafaa yoktur, sattı müdafaa vardır ve o satıh bütün vatandır". Yunan saldırısı günlerce devam etti; hatta 30 Ağustos günü savunma bakımından çok önemli sayılan Çal Dağı düştü. Buna karşın Türk birlikleri yerlerinden kopmayarak direnmeye devam ettiler.

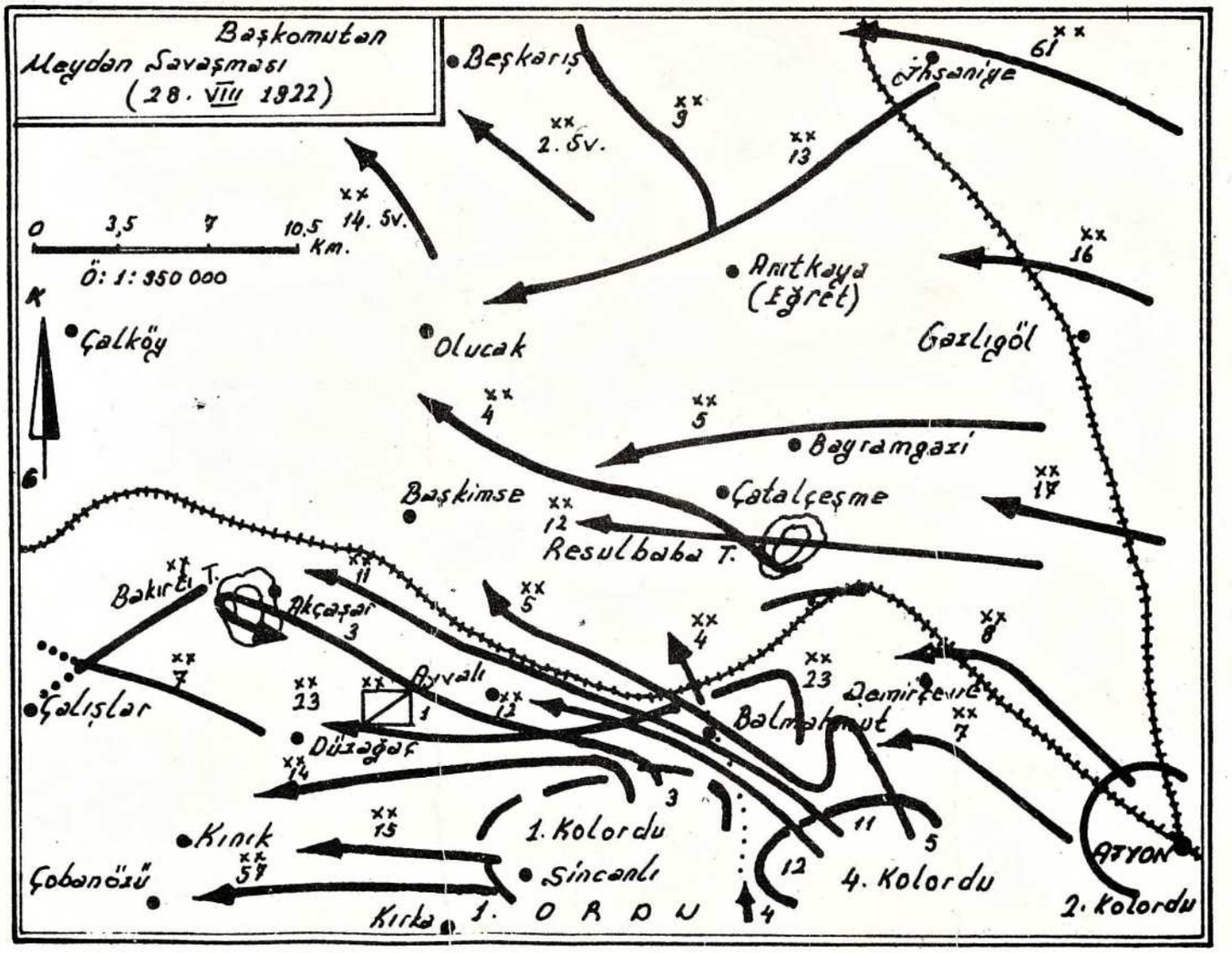
Yunanlılar devamlı saldırılarına karşın sonuç alamayınca yorulmaya başladılar. 5 Eylülden itibaren Yunan saldırısının yavaşladığının hissedilmesi üzerine, Mustafa Kemal Paşa Türk Ordusunun sağ kanadını karşı saldırıya geçirdi. 10 Eylülde Duatepe'ye yapılan bu saldırı gelişince Yunanlılar geri çekilmek zorunda kaldılar. Sonuçta 13 Eylülde Sakarya'nın doğusu tamamen boşalmıştı.

Sakarya Savaşı'nın kazanılmasında büyük payı olan Fevzi (Çakmak) Paşa, Hariciye Vekâleti'ne gönderdiği yazıda bu savaşı en açık biçimde şöyle anlatmaktadır: "Geçen Temmuzdaki Kütahya-Eskişehir muharebelerinde düşmanın üstünlüğüne karşı ordumuz, geriden gelmekte olan ihtiyat kuvvetleriyle birleşerek daha elverişli bir mevzide muharebe vermek için Sakarya'ya çekilmiştir. O muharebelerin Yunanlılar için biraz daha yer kazanmaktan başka bir işe yaramaması ve ordumuzu yok etmek düşüncelerinin akamete uğraması, dolayısıyla Yunanlıların taarruza başlayacakları bekleniyordu. Nitekim onbeş-yirmi günlük bir aradan sonra Yunanlılar yeniden getirebildikleri bütün kuvvetleriyle ileri yürüyüşe geçtiler ve ordumuzu soldan kuşatarak yok etmek düşüncesiyle ilerlediler.

23 Ağustosta başlayarak tuttuğumuz mevzilerde fasılasız üç hafta muharebelerde düşmanın büyük fedakârlıkları göze alarak yaptığı devamlı taarruzlar kıtalarımızın kahramanlığıyla maharetli müteharrik müdafaamız karşısında bütün bütün kırıldı. Ordumuzun solunu kuşatmak için şarka doğru uzanan ve uzandıkça karşısında cenahımızı değil cephemizi bulan ve aksine olarak kendi cenahları bizim tehdidimiz altında kalan düşman büyük bir hayal inkisarına uğradı. Kuşatma imkânı olmadığını görünce cephemizi yarmaya başvurdu. Bu teşebbüsleri de kırıldı. Tam bu sırada ordumuz tasarlanmış plana göre düşmanın sol cenahına karşı taarruza kalktı. Düşman çok tehlikeli olan bu taarruzumuza karşı büyük fedakârlıklara katlanarak dayanmaya ve hatta mukabil taarruzlarla bu tehlikeli vaziyetlerden kurtulmaya uğraştı. Fakat taarruzumuzun şiddeti karşısında nihayet bütün cephede çekilmeye mecbur oldu. Bunun üzerine taarruzlarımızı bütün cepheye teşmil, süvarilerimiz düşmanın yan ve gerilerine tevcih edilerek düşmanın çekilmesi perişanlığa kalbedildi. Dört-beş günden beri devam eden mukabil taarruzlarımızın şimdiye kadar temin ettiği neticeler resmi tebliğlerle de kısmen yazıldığı gibi mühimdir. Anadolu'nun Yunan ordusu için bir mezar olacağı hakkındaki kanaatimizin tahakkuk etmekte olduğunu arzederim" Fevzi.

23 Ağustos-13 Eylül arasında 22 gün gece gündüz devam eden

scanfan



Sakarya Meydan Savaşı, Milli Mücadelenin en önemli askeri olayı sayılabilir. Hatta bu savaş Türk tarihinde bir dönüm noktasını belirler. Çünkü yüzyıllardır devam eden Türk çekilişi burada durdurulmuş, bundan sonra Türk ordusu ilerlemeye başlamıştır. Bunun sağlanması da çok büyük fedakârlıklarla mümkün olmuştu. Sakarya'da pek çok Türk subayı şehit düştü; bundan dolayı Sakarya'ya "Subay Savaşı"da denilir. Öte yandan bu savaş, Türk subay ve erine tam bir güven sağladı. Türk askeri kendisine tam olarak güveniyor ve biliyordu ki, bu komutanlarla yenemeyeceği düşman; kazanamayacağı savaş yoktu.

Sakarya Savaşı'nın olumlu meyvelerinden yararlanmak, Yunanlıları ve Avrupa'yı siyasal yönden etkilemek üzere, 14-15 Eylül gecesi yarısından itibaren seferberlik ilan edildi. Türk birliklerinin çok sıkı izlemesine karşın, Yunanlılar Eskişehir, Kütahya ve Afyon'un doğusundaki hatta çekilerek orada tahkimli bir hatta tutunmayı başardılar. Bu hatta yapılan saldırılar ise başarılı olamadı.

Sakarya Savaşı'nın siyasal sonuçları çok parlaktır. Bu zamana kadar varlığından kuşku duyulan Ankara yönetimi, güç ve kuvvetini kesinlikle göstermiştir. Dolayısıyla o zamana kadar anlaşmak için tereddüt gösteren Fransa, derhal anlaşmaya yanaşarak Ankara İtilafnâmesi'ni imzalamıştır: 20 Eylül 1921. Böylece siyasal bakımdan birlik içinde görülen İtilaf devletlerinden birisi yalnız başına Ankara Hükümeti ile anlaşma yapabilmişti.

Büyük Taarruz ve Mütareke

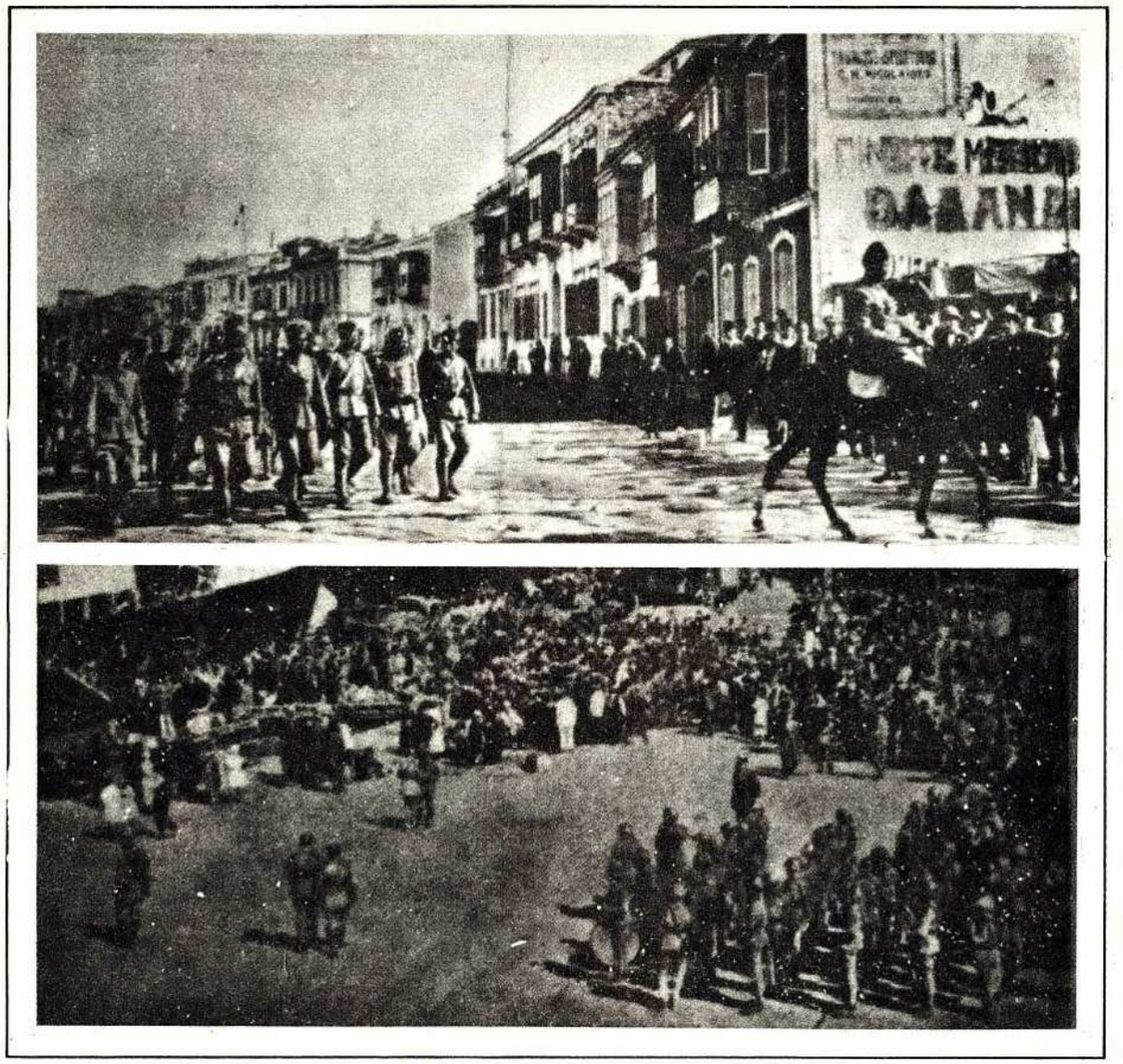
Sakarya Savaşı'ndan sonraki aylarda Malta'dan kaçarak gelen iki eski ordu komutanı (eski 9.Ordu Komutanı Yakup Şevki Paşa ile 6.Ordu Komutanı Ali İhsan Paşa) görev isteyince kolordu halinde örgütlenmiş olan Batı Cephesi birlikleri iki orduya ayrıldı. Güneyde Afyon karşısında oluşturulan 1.Ordu'ya Ali İhsan Paşa, kuzeyde Kütahya-Eskişehir karşısındaki 2.Ordu'ya da Yakup Şevki Paşa komutan atandılar. İsmet Paşa da Garp Cephesi Orduları Komutanı olarak görev yapıyordu. Ancak şunu belirtmek yerinde olur ki, her iki ordu komutanı 1917'de "Mirliva", yani "Paşa" olmuşlarken İsmet Paşa 1921'de paşa olabilmişti. Fakat Türk vatanının kurtulması esas olduğundan her iki komutan da bunu sorun yapmadılar.

1922 kışı boyunca birçok saldırı planı geliştirildi. Bazen saldırıya karar verildiği oldu, fakat gerek eksik malzemenin tamamlanması, gerekse iklim açısından bir genel saldırı yaz mevsimine bırakılmıştı. Bu süre içinde Türk orduları durmaksızın eğitim yapıyor, son kesin saldırıya hazırlanıyordu.

Sakarya Savaşı'nın bitiminden 1922 Ağustos ortalarına kadar geçen zaman içinde birçok barış girişimi olmuştur. İngilizler çeşitli barış önerileriyle zaman zaman Ankara'yı yoklamışlardır. Bununla beraber her iki taraf arasındaki temaslar 25Ağustosa kadar devam etmiştir. Bütün barış önerileri Türk isteklerine tam olarak karşılık vermekten uzaktı. Bu nedenle asıl sonuç, ancak Türk ordusunun kesin zaferiyle alınabilecekti.

Cephe Komutanı İsmet Paşa ile anlaşamayan 1.Ordu Komutanı Ali İhsan Paşa 20 Haziran 1922'de ayrılarak yerine Nureddin Paşa atandı. 1922 Ağustos başlarında Türk orduları taarruz için son hazırlıklarına girişti. Hazırlanan plana göre, taarruzun asıl yükünü Afyon yöresinde bulunan 1.Ordu karşılayacaktı. Bu nedenle kuzeydeki 2.Ordu'nun bazı birlikleri gizli gece yürüyüşleri ile 1.Ordu'yu takviye etti. Kesin taarruz 26 Ağustos sabahı Gemlik dolaylarından

scanfan



Üst: 9 Eylül 1922. Yurttan düşmanı temizleyen kahraman Türk Ordusu İzmir'e girerken. Alt: 2 Ekim 1923. İstanbul'u boşaltan İtilaf devletlerinden Fransız askerleri. Medi II gemisine binerlerken. Yan sayfa: Başkomutanlık Meydan Savaşı (Kaynak: İsmet Parmaksızoğlu, Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi, İstanbul 1981).

Menderes boylarına kadar uzanan bütün cephe boyunca başladı. Asıl Türk kuvvetleri Afyon'un güneyinden akına geçip düşman cephesini parçalayacaktı. Bu plan gerçek bir başarıyla uygulandı. Zayıf düşman olan 2.Ordu ve Kocaeli grubunun taarruzları düşmanı oyalarken, 1.Ordu birlikleri düşman hatlarını yarıp Yunan ordusunun büyük kısmını Dumlupınar'da sıkıştırdı. 30 Ağustosta buradaki düşman bozguna uğratıldı ve büyük bir kısmı yok edildi. Türk komutanları kuzeyde henüz tam olarak ezilmeyen Yunan birliklerine bakılmayarak hızla İzmir'e ulaşmaya karar vermişlerdi. Yunan Başkomutanlığı'na getirilen General Trikopis, 2 Eylülde Uşak civarındaki Türk birliklerine tutsak düştü. Bu sırada çekilen düşman kaçarken köy ve kasabaları da yakıyordu. Türk ordusu hızla düşmanı izleyerek 9 Eylülde İzmir'e girdi. Urla Yarımadası'nda direnmeye çalışmışlarsa da 16 Eylülde Çeşme'ye ulaşıldı.

Kuzeyde Eskişehir yöresindeki Yunan birlikleri karşısındaki Türk kuvvetleri oldukça zayıftı. Gerek 2.Ordu, gerekse Kocaeli grubunun taarruzları sonucunda düşman ağır ağır çekilmeye zorlandı. Bu arada güneyde serbest kalan birlikler de Bursa yönündeki taarruza katılmışlardı. Fakat harekât yavaş gitmiş, Bursa ancak 11 Eylülde özgürlüğüne kavuşabilmiştir. Bazı Yunan kuvvetleri Bandırma'dan gemilerle çekilmişlerdi. Sonuçta 18 Eylülde Anadolu'da savaş tutsakları dışında hiçbir çarpışan Yunan askeri kalmadı.

Mudanya Mütarekesi

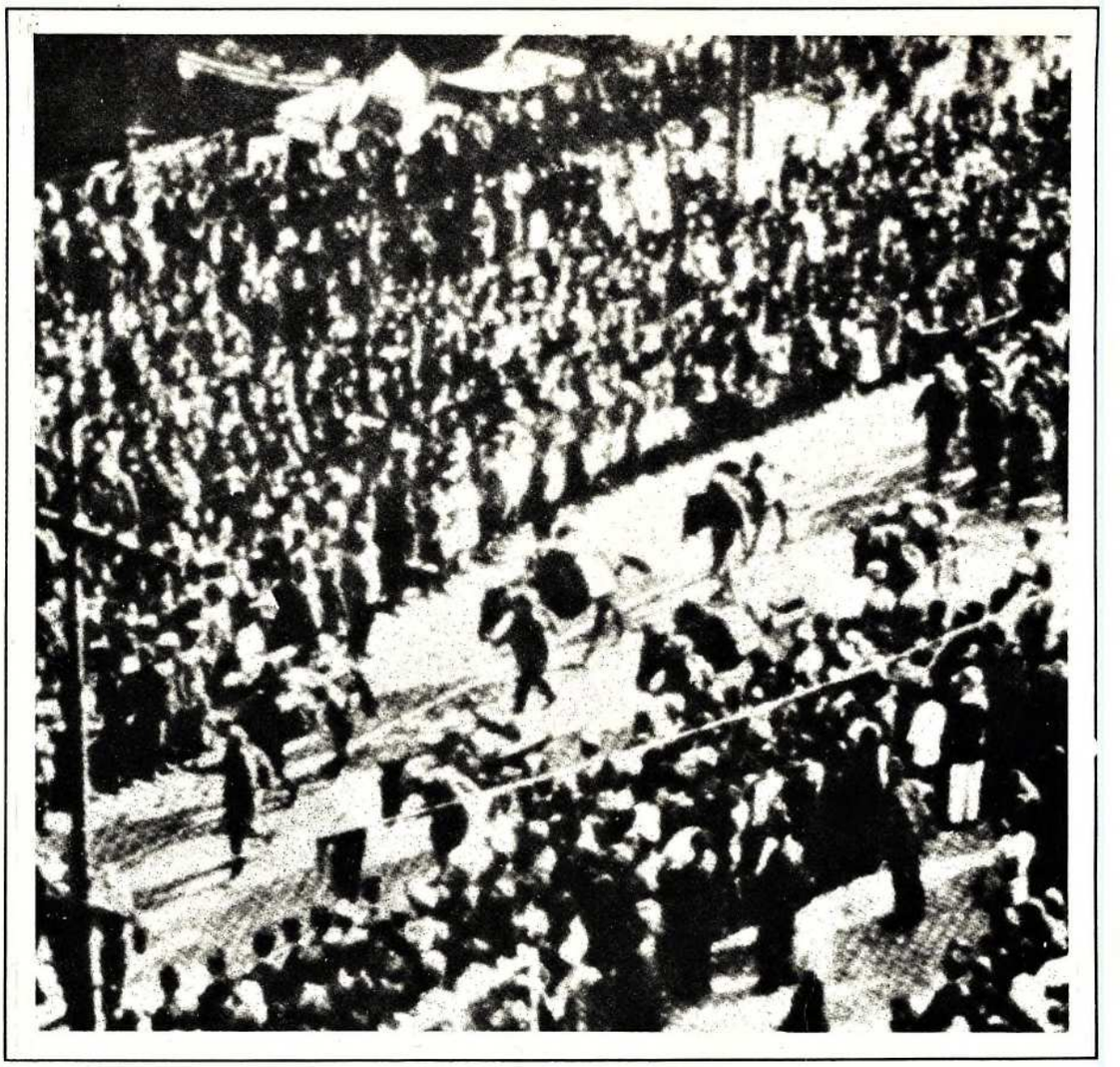
Yunanlıların Küçük Asya ordusu kısa zamanda dağılıp Türk birlikleri Adalar Denizi ve Marmara kıyılarına ulaştıktan sonra yeni bir durum belirdi. Çünkü Türk kuvvetleri Çanakkale yöresinde İngiliz birlikleriyle karşı karşıya gelmişti. İngilizler ile resmen savaş halinde olmadığımızdan bu dikkate değer bir durum yaratmıştı. Sonuçta Mustafa Kemal Paşa burada dikkatli bir siyaset izleyerek İngilizler ile savaşa yol açmadı ve mütareke görüşmelerinin başlamasını kabul etti. 3 Ekim 1922'de Mudanya'da başlayan görüşmelere, Türk delegesi olarak İsmet Paşa katıldı. 11 Ekimde sonuçlanan Mudanya Mütarekesi'ne göre Türkler ile Yunanlılar arasındaki siyasi çatışma, 14-15 Ekim gecesi sona erecekti. En önemli konu, Doğu Trakya'nın Meriç Irmağı'na kadar boşaltılmasıydı. İstanbul, Ankara Hükümeti'ne bırakılacaktı; ancak İtilaf kuvvetleri barışın imzalanmasına kadar İstanbul'da kalacaklardı.

Mudanya Mütarekesi'nin kapsamı Mondoros Mütarekesi'ne göre daha küçük olmakla beraber, Anadolu'daki durum için çok daha önemli bir sonuç sağlamıştı. Çünkü Türklüğün silahla yaptığı varlık mücadelesi, bu mütareke ile güzel bir sonuca ulaşmıştı. Mütareke gereğince Trakya'yı teslim almak üzere 19 Ekim 1922'de İstanbul'a gelen Ankara temsilcisi Refet Paşa coşkun gösterilerle karşılandı. 1 Kasımda Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin saltanatı kaldırması üzerine, İstanbul'daki mülki yönetim de kendisini boşlukta hissetti. 4 Kasım günü İstanbul Hükümeti kendi görevinin sona erdiğini ilan etti. 5 Kasım sabahından itibaren bütün idari teşkilat Ankara temsilcisi Refet Paşa'nın emrine girdi.

1 Kasımda saltanatın kaldırılması üzerine, sadece "Halife" olarak kalan Vahideddin, 17 Kasımda bir İngiliz zırhlısıyla İstanbul'dan ayrılmıştı. Trakya'daki kentler de sırasıyla TBMM Hükümeti'nin yönetimine geçiyordu. Sonunda 25 Kasım 1922'de Edirne'de, 26 Kasımda Gelibolu'da Ankara'ya bağlı ulusal yönetimler kuruldu.

Böylece ülkede Yunan işgaline uğramış olan her yer ulusal yönetime kavuşmuş oldu.

scanfan



6 Ekim 1923. Düşmandan arınmış İstanbul'a giren Türk Ordusu.

Lozan Antlaşması

Daha 23 Nisan 1920'yi izleyen günlerde TBMM, İstanbul'daki hükümetin imzalayacağı barış antlaşmasını tanımayacağını ilan etmişti. Çünkü 1920 başlarında İstanbul'da toplanan Meclis-i Mebusan'ın kabul ve ilan ettiği Misak-ı Milli ile Türk devletinin barış için kabul ettiği esasları ortaya koymuştu. Buna göre halkının büyük çoğunluğu Arap olan ülkelerin kendi geleceklerini belirlemeye hakları vardı. Oysa imzalanan Sevr'in Misak-ı Milli esasları ile bir ilgisi bulunmuyordu. Asıl büyük kavga Türklerin oturduğu yörelerde Türklerin devlet olarak varlık ve hakları ile ilgiliydi.

Ankara'daki yönetimle beliren yeni durum, daha 1920 sonlarından itibaren Sevr'in yeniden düzenlenmesi gerektiğini ortaya koymuştu. 1921 yılında bu kanı daha da yoğunlaşmış, Fransa Ankara ile anlaşmış, İngiltere de anlaşmak istemişti. Türk isteklerini tam olarak karşılayamayan bu türden öneriler, 1922 boyunca da devam etti. Ankara bunlara karşı olumsuz bir tavır almıyor, karşıt öneriler yaparak görüşme kapısını sürekli açık tutuyordu.

1922 Eylülü ortalarında askeri zafer sonunda Anadolu'daki Türk varlığının kesin bir biçimde belirmesi üzerine, 1.Dünya Savaşı'nın galipleri yeni bir barış antlaşmasına yanaştılar. Osmanlı Devleti'nin varlığını bu beliren yeni duruma göre karara bağlayacak görüşmelere 1922 Kasımında başlanacaktır. Görüşmelere İstanbul Hükümeti'nin de katılma eğilimi üzerine, TBMM 1 Kasım 1922'de saltanat yönetimini kaldırarak buna fırsat vermedi.

TBMM Hükümeti 20 Kasım 1922'de İsviçre'nin Lozan (Lausanne) kentinde çalışmaya başlayacak konferansa başta 26 Ekimde Hariciye Vekili olan İsmet Paşa olmak üzere üç delege (diğerleri Dr.Rıza Nur ve Hasan Saka) ile katıldı. Bu delegelere kalabalık bir uzmanlar heyeti yardımcı olacaktı. Bunlar arasında Münir (Ertegün) Bey'in hizmeti önemliydi. Osmanlı Devleti'nin bütün bir mirası söz konusu olduğundan tartışmalar zaman zaman çok sert geçiyor, Türk delegeleri ulusal hakları ve ortaya çıkan yeni durumu savunuyorlardı. Bu arada bazı anlaşmazlıklar yüzünden görüşmeler 4 Şubat 1923 tarihinde kesildi. Ancak tarafların barış isteği etkili olduğundan görüşmelere 23 Nisanda yeniden başlandı. Sonuçta 23 Temmuz 1923'te Türkiye'nin 20. yüzyıldaki en önemli siyasi barış antlaşması Lozan'da imzalandı.

Lozan Barışı ile yeni Türkiye'nin sınırları belirlenmiştir. Batı Trakya'da söz konusu tartışmalarda 1914 sınırlarını savunan Türk heyeti, ancak 1915 sınırını Karaağaç dahil olarak kabul ettirebildi. Sovyetler ile olan sınır sorunu daha önceki anlaşmalarla çözümlenmişti. İran ile herhangi bir sınır sorunu bulunmuyordu. En şiddetli tartışmalar Irak ile olan sınırda meydana geldi. Gerek yöre halkının isteği, gerekse mütareke sırasında Türk ordusunun Musul'un güneyinde bulunması nedeniyle Türkiye Musul için ısrar etti. İngilizler de bu sorunda ısrar edince görüşmeler kitlendi; sonuçta bu anlaşmazlık Lozan'ın çerçevesinden çıkarıldı. Bu sınır daha sonra da önemli bir sorun olacak, sonuçta 5 Haziran 1926'da şimdiki sınırlar belirlenecektir. Suriye ile olan sınır, daha önceden Fransızlar ile yapılan 20 Ekim 1921 Antlaşması ile çizilmişti. Bu bölgede İskenderun yöresinin hakları ayrıca belirtildi. Bütün dünya, özellikle Sovyetler, İngiltere ve Akdeniz devletlerini de ilgilendiren Boğazlar, askerden arındırılmış bir duruma getirildi. Çanakkale Boğazı'nın savunması için gerekli olan İmroz (Gökçeada) ve Bozcaada Türkiye'ye verildi.

Lozan'da Türkiye'deki hukuk düzeni ile ekonomik durum da söz konusu oldu. Taraflar genel af çıkartacaklardı: Ancak

scanfan

Lozan'dan başarılı bir sonuçla dönen İsmet Paşa'yı Ankara Garı'nda Gazi Mustafa Kemal Paşa ve eşi karşılıyor.

Türkiye adlarını bildirdiği 150 kişiyi bu affın dışında tuttu ki, bunlar 150'likler diye anılır. Avrupalıların yüzlerce yıldan beri almış oldukları hak ve imtiyazlar da ortadan kaldırıldı. Türkiye gümrük tarifelerini istediği gibi düzenleyebilecekti; ancak 1929'a kadar devam edecek olan bir geçiş dönemi de tanındı. Türkiye, Osmanlı Devleti'nin borçlarını ödeyecekti; fakat bir kısmı, şimdi ayrılan topraklarda kurulmuş olan devletlere ayrıldı.

Lozan Antlaşması'nın önemli bir sonucu da Yunanistan'daki Türkler ile Türkiye'deki Rumların "mübadele" edilmesidir. İstanbul dışında Anadolu ve Trakya'daki Rumlar, Batı Trakya dışında Yunanistan'da bulunan Türkler ile değiştirildiler. Anadolu'dan 1.222.489 Rum gitmiş, yerine 380.000 veya diğer bir kayda göre 1.104.216 Türk gelmiştir. Bu ikinci kaydın resmi olmayan göçleri de içine alması gerekir. Bu arada Lozan'ın imzalanmasından sonra İstanbul 2 Ekim 1923'te boşaltılınca, Türk kuvvetleri 6 Ekim 1923'te İstanbul'a girdiler.

Lozan Barışı Türkiye'nin yeni durumunu ve yapısını oluşturan, onun uluslararasındaki yerini kesin bir biçimde belirleyen anlaşmadır. Bir kısım özellikleri, 1923'lerin koşulları olarak değerlendirilmelidir. Bu koşullar Musul sorununda (1926) olumsuz, fakat Hatay (İskenderun) sorununda (1938) olumlu bir biçimde düzeltilmişlerdir.

CUMHURİYET DÖNEMİ OLAYLARI (1923-1980)

Cumhuriyetin İlanı

Daha 1908 tarihinden sonra saygınlığını yitirmeye başlayan Osmanlı sülalesi, 1918'teki mütarekeden sonra oldukça zor bir durumda kalmıştı. Çünkü ülkenin uğradığı kayıplar devam edeceğe benziyor, ülkenin bir kısım topraklarının elden gideceği anlaşılıyordu. Bu dönemde Padişah Vahideddin'in ülkenin kayıplarını en aza indirmek yolunda çaba göstermesi olağandır. Ancak kendisi bunun için İngiliz siyasetine bel bağlayarak Damat Ferid Paşa'dan yardım bekliyordu. Ulusun padişaha karşı büyük saygısına karşın, bu hatalı yolda ısrar etmesi halkın gözünde kötü görünüyordu. Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'ya geçmesine sevinen Vahideddin, olayların kendi denetiminden çıktığını anladıktan sonra O'na kesinlikle cephe aldı; hatta idam hükmünü de imzaladı.

Anadolu'da oluşan yeni yönetim, padişahın İstanbul'da olmasına karşılık, Veliaht Abdülmecid Efendi'nin Ankara'ya gelmesini istiyordu. Nitekim veliaht davet edilmiş, ancak o buna olumlu bir karşılık vermemişti. Bu arada Ankara'ya gelmek isteyen diğer bir şehzade ise İnebolu'dan geri çevrildi. Ankara yönetimi 1922 başlarında Vahideddin'e yeniden başvurarak kendisini meşru kabul etmesini istedi. Vahideddin buna da olumlu bir karşılık vermeyince, Ankara'da kendisine karşı hemen herkes cephe almıştı. Vahideddin'in bu tutumu, veliahtın gelmemesi, Ankara'da **Cumhuriyet** fikrini daha da köklendirdi. Nitekim zaferden sonra 1 Kasım 1922'de saltanat kaldırılınca Vahideddin sadece "Halife" olarak varlığını sürdürdü. Ali Kemal'in 6 Kasımda kaçırıldığı İzmit'te öldürülmesinden sonra, çok geçmeden 16-17 Kasım gecesi can güvenliğinin kalmadığını ileriye sürerek İngilizlere sığındı ve 17 Kasımda İstanbul'dan ayrıldı; 15 Mayıs 1926'da da öldü. TBMM Veliaht Abdülmecid'i halife olarak seçti ki, bu olay da Cumhuriyete doğru gidişin bir işaretiydi.

Cumhuriyet fikri çok zayıf olmakla beraber, daha 1876 ve 1908 meşrutiyetlerinden sonra da görülmüştür. Ancak 1920 sonrasında Ankara'da gerçekleşen durum buna olanak

scanfan

sağlayacaktır. Lozan'da görüşmelerin devam etmesi ve imzalanmasından sonra Mustafa Kemal Paşa, bir süredir fiilen var olan rejimin adını da koydu. **29 Ekim 1923**'te TBMM, **Cumhuriyet**'i kabul etti. Bu arada başkentin Ankara olması da kabul edilmişti (13 Ekim 1923). Her yerde sevinçle karşılanan Cumhuriyet'in ilanı, önemli bir tepkiyle karşılaşmadı. Çünkü yakın yıllarda olup bitenler bunu kendiliğinden doğurmuştu. Milli Mücadelenin başarılı ve büyük önderi Gazi Mustafa Kemal Paşa, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Reisicumhur'u seçildi. 1934'te aldığı soyadıyla **ATATÜRK**, 1927, 1931 ve 1935 yıllarında da Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından Cumhurbaşkanı seçildi ve ölümüne (10 Kasım 1938) kadar bu görevde kaldı.

Siyasal Mücadele, İsyan ve Suikast

23 Nisan 1920'de Ankara'da çalışmalarına başlayan Türkiye Büyük Millet Meclisi, halkın seçtiği milletvekillerinden oluşuyordu. Ülke büyük bir buhranın içinde olduğundan öncelikle bu buhranın atlatılması gerekiyordu. Bu dönemde herhangi bir siyasal parti de söz konusu olmadığı gibi, herkes öncelikle vatanın kurtarılması, sınırların belirlenmesi fikrindeydi. Bu ortak duyguda birleşen her türlü fikir ve düşüncedeki kişiler Mecliste bulunuyordu. Bu özelliği ile Mecliste zaman zaman çok sert tartışmalar olmuş, kimi zaman da bugün için önemsiz gibi görünen işlerle uğraşılırdı. Meclis vekilleri kendisi seçiyor, denetimi bizzat yapıyordu. Bu çabasıyla Türk ulusunun temsilciliğini gerçekten başarıyla yapmış, ülkeyi zafere götürmüştü. Meclis amacına ulaştıktan sonra, 1 Nisan 1923'te yeni seçim kararı alarak dağıldı.

Yapılan seçimlerde daha çok Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk-ı Milliye Cemiyeti'nin 8 Nisanda yayınladığı dokuz ilkesini benimseyen üyeler seçildiler. Bu kez oldukça belirli bir siyasal fikre sahip kişilerin milletvekili olmaları konusunda dikkatli davranılmıştı. Meclis ilk toplantısını 11 Ağustos 1923'te yaptı ve henüz Cumhuriyet ilan edilmediğinden yönetimin de başı demek olan Meclis Başkanlığı'na yine Gazi Mustafa Kemal Paşa'yı seçti. Meclis, Lozan Barışı'nı 13-14 red oyuyla kabul etti. Bu arada "Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk-i Milliye Cemiyeti" grubu, bir siyasal parti halinde örgütlenerek 9 Eylül 1923'te Halk Fırkası adını aldı. Bu siyasal kuruluş, 1924'te Cumhuriyet Halk Fırkası, 1937'de ise Cumhuriyet Halk Partisi olarak adlandırılacaktır.

Anadolu'da Milli Mücadeleye katılanlar arasında bazı fikir ayrılıkları olmakla beraber, temel amaç Türk vatanının düşmandan temizlenmesi olduğu için bu ayrılıklar önemsenmiyordu. Ancak düşman vatandan kovulduktan sonra bu küçük anlaşmazlıklar su üstüne çıkmaya başladı. Atatürk'ün Milli Mücadelenin başından beri yanında olan arkadaşları dururken askeri ve siyasal deneyimi daha çok yeni olan İsmet Paşa'yı tutması ve onu ön plana çıkarmak istemesi, bir kısım askerler ve devlet adamlarında tepki yaratıyordu. Bazı küçük anlaşmazlıklar dışında en önemli olay, 4 Ağustos 1923'te Başvekil Rauf (Orbay) Bey'in istifasıdır. Yeni hükümeti Fethi (Okyar) Bey kurdu. Fakat oluşan yeni durumda hükümeti İsmet Paşa'nın kurması gerektiği yolundaki çabalar sonucu Fethi Bey de 27 Ekim 1923'te istifa etti. Cumhuriyet bu buhran sırasında ilan edilmiş ve İsmet Paşa Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Başvekil'i olmuştur.

İsmet Paşa'nın bu ilk hükümeti döneminde birçok önemli yasa çıkmıştır. Bunlar arasında özellikle 3 Mart 1924 tarihinde çıkarılanlar sayılmalıdır. Çünkü bu yasalarla **Halifelik** kaldırılmış, Osmanlı sülalesinin mensupları Türkiye'den

scanfan

Kurtuluş Savaşı'nın başarılı başkomutanı Müşir Gazi Mustafa Kemal Paşa'yı 29 Ekim 1923'te ilan edilen Cumhuriyet ile birlikte Türkiye Büyük Millet Meclisi birinci Cumhurbaşkanı olarak seçmişti. O günlerde çekilen bir resmi. Yan sayfa: Mustafa Kemal Paşa Adana'da kendisini karşılayan çocukları selamlarken.

çıkartılmışlardır. **Tevhid-i Tedrisat** yasası ile bütün öğretim ve eğitim işleri tek bir elde toplanmıştır. "Şer'iye ve Evkaf Vekâleti"de kaldırılarak hükümete bağlı iki ayrı yönetime bölündü. Yeni kurulan **Diyanet İşleri Başkanlığı**'na ilk olarak Ankara Müftüsü Rifat (Börekçi) Efendi getirildi. Vakıflar da ayrı bir yönetime sahip oldu.

Bu dönemde kabul edilen yasaların önemli olan bir diğeri de 20 Nisan1924'te kabul edilen **Teşkilât-ı Esasiye Kanunu**, yani anayasadır. 23Nisandan sonra Ankara'daki yeni yönetim, 93 Kanun-ı Esasi'si yanında 20 Ocak 1921 tarihli "Teşkilât-ı Esasiye Kanunu" ile işleri yürütmüştür. 1960'a kadar yürürlükte kalan 1924 Anayasası, sonraki tarihlerde birçok değişikliklere uğradı.

1924 Ekim ayında Milli Mücadeleyi başarıya ulaştıran kadrodaki ayrılık daha derin boyutlara ulaştı. Bir kısım ordu komutanlarının da dönemin hükümetinin karşısında olmaları değişik biçimlerde yorumlanıyordu. Nitekim, bu muhalefet bizzat Mustafa Kemal Paşa'ya karşı gösterilerek O'nun duruma müdahale etmesi istendi. **Nutuk**'ta ayrıntılı olarak anlatıldığı gibi,bir"komplo"dan kuşkulanan Atatürk, askerin siyasal faaliyetlerinin sınırlandırılmasına karar verdi. Çünkü o zamana kadar askerler aynı zamanda milletvekili de olabiliyorlardı. Ancak bazı ordu komutanlarına hükümetin olumsuz tavrı üzerine 26 Ekimde Kâzım Karabekir Paşa 1.Ordu Müfettişliği'nden istifa ederek Meclise katılmaya karar verdi. Onu, 30 Ekimde 2.Ordu Müfettişi Ali Fuad Paşa'nın askerlikten istifası izledi. Komutanların ya askerliği ya da Meclisi tercih etmeleri istendiğinden, bir kısım askerler orduda kalırken (Fevzi ve Cevat Paşa'lar gibi), bir kısmı da milletvekilliğini seçtiler (Cafer Tayyar ve Refet Paşa'lar gibi). Bu sırada Türkiye Büyük Millet Meclisi, ulusal egemenliğin tek temsilcisi olduğundan milletvekilliği gelecekteki yararlı hizmetler için daha etkili görülüyordu. Bu nedenle Kâzım Karabekir Paşa ile arkadaşları, Türkiye'nin yükselmesi yolundaki çabalarına Mecliste devam etmek istemişlerdi.

Eskiden beri aynı fikirde olan asker ve sivil kişiler bu sırada toplanıp bir siyasal parti olarak çalışmak istediler. Kâzım Karabekir, Ali Fuad (Cebesoy), Refet (Bele) ve Cafer Tayyar (Eğilmez) Paşalarla, Rauf (Orbay) ve A.Adnan (Adıvar) Beyler, 17 Kasım 1924'de Cumhuriyet Halk Fırkası'ndan ayrı olarak **Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası**'nı kurdular. Bunların hepsi Milli Mücadeleye başından beri inanmış ve katılmış, yani Atatürk'ün yanında yer almış kişilerdi. Ancak Türkiye'nin gelişmesini, özgürlük ve hoşgörü ile, demokratik esaslar içinde gerçekleştirmek istiyorlardı. Yeni fırkanın eleştirileriyle İsmet Paşa 20 Kasımda istifa etti ve adından "ilerlemeyi sever" olduğu anlaşılan fırka, Mustafa Kemal Paşa'nın Cumhurbaşkanı olarak başta kalmasını rejimin de bir gereği sayıyor, ancak Gazi'nin Mecliste herhangi bir siyasal parti tarafına ağırlığını koymasını istemiyordu. Yeni fırkanın eleştirileri ile İsmet Paşa 20 Kasımda istifa edince, Fethi Bey Başvekil oldu.

1925 başlarında, çözümü için çalışmalar yapılan Musul sorununu kendi lehinde halletmek isteyen İngiltere'nin de kışkırtması ile bazı Doğu illerinde kıpırdanmalar başlamıştı. Nitekim 13 Şubat 1925 tarihinde, Genç kentinde Şeyh Said kısmen dini, fakat daha çok siyasal amaçlarla isyan etti. Başvekil Fethi Bey, derhal yörede sıkıyönetim ilan ederek gereken önlemleri almıştı. Fakat İsmet Paşa bu önlemleri yeterli bulmuyor, isyanda parmağı olabilecek kitlelerin, bu arada rejime de muhalif saydığı, kendisine karşı olanların da cezalandırılmasını istiyordu. Fethi Bey bunu kabul etmediğinden yumuşak davranmakla eleştirilip 2 Martta istifa edince, sertlik taraftarı İsmet Paşa hükümeti kurdu (3 Mart

scanfan

1925). 4 Martta "Takrir-i Sükûn" yasası ile hükümete geniş yetkiler verilmiş, Meclis iki İstiklâl Mahkemesi'ni görevlendirmiştir. Alınan sert önlemlerle isyanla beraber basın da susturulmuş, hatta isyanda parmağı var diye, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası da 3 Haziran 1925'te hükümet tarafından kapatılmıştır. Bu arada Fethi Bey de, 11 Mart 1925'de Paris Büyükelçiliği'ne atandı; böyece önemli bir dönem kapanmış oluyordu.

Atatürk'e Suikast: 15 Haziran 1926 tarihinde, İzmir'de Gazi Mustafa Kemal Paşa'ya yapılması tasarlanan suikastin siyasal sonuçları da önemlidir. Suikasti hazırlayan cani ruhlu kişilerin yanında, bazı siyasal hareketlere hazırlanıp giriştiklerinden kuşku duyulan İttihat ve Terakki'nin eski mensupları da mahkeme edildiler. Keza Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası yönetici kadrosu da başta Kâzım Karabekir, Ali Fuad ve Mersinli Cemal Paşalar olmak üzere tutuklanıp mahkeme edildiler. Sonuçta İttihat ve Terakki mensupları sert cezalara çarptırılmış, Kâzım Karabekir, Ali Fuad ve Cemal Paşalar beraat etmişlerdi. Ancak gıyaben yargılanan Rauf Bey ise hapis cezası almıştı.

Ülkedeki siyasal çalkantılar böylece durulmuş oldu. Cumhuriyet Halk Fırkası, bu dönemin biricik siyasal gücü olarak Cumhuriyet Türkiye'sini yönetiyordu.

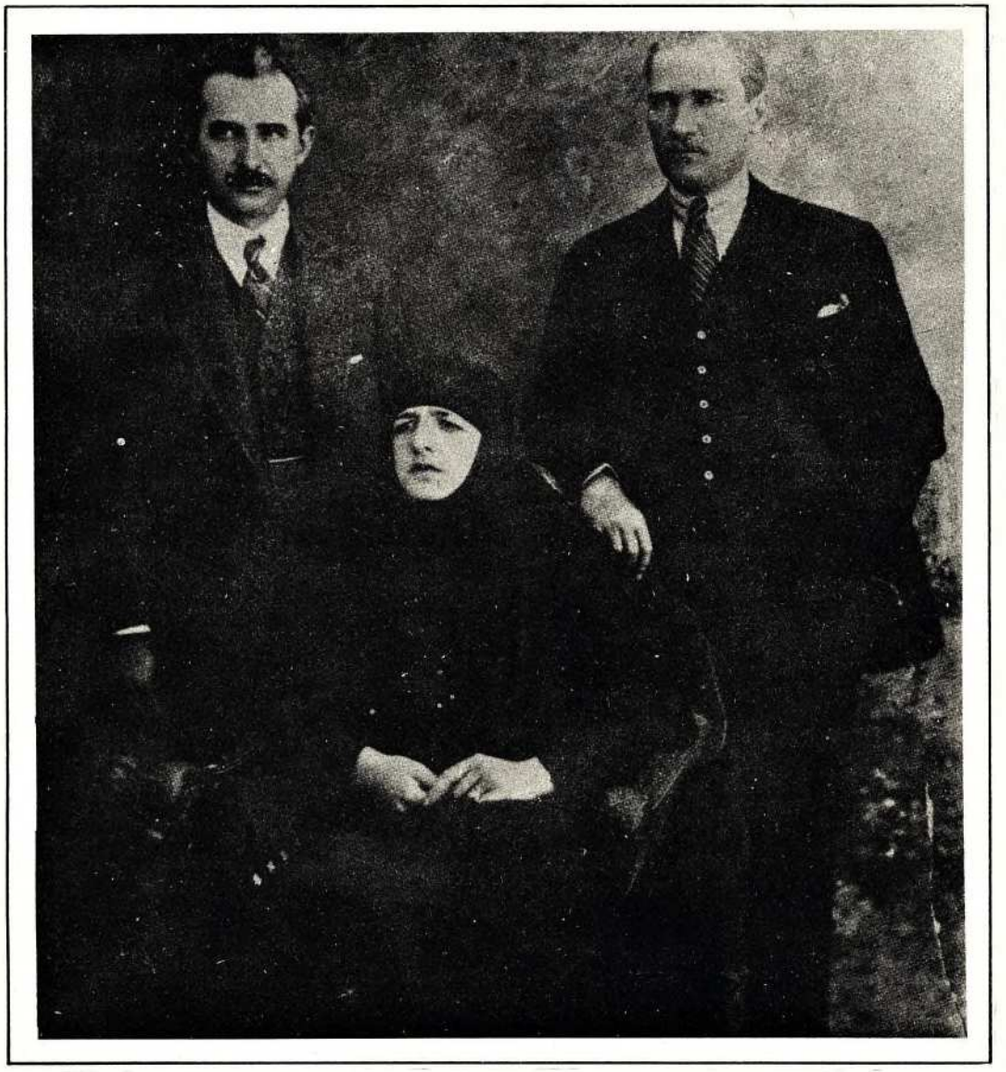
İlk Demokrasi Denemeleri

Cumhuriyetin ilk yıllarında başlar gibi olan demokratik yaşam böylece bittikten sonra, 1930'da yeni bir hareket göze çarpar. Bu sırada dünyayı saran ekonomik buhran Türkiye'yi de etkilemişti. Halkın beliren hoşnutsuzluğuna bir çare olması yanında henüz bir ekonomik görüşü belirginleşmeyen Cumhuriyet Halk Fırkası'na muhalif bir fırka ortaya konmak istendi. Bunu eski başvekillerden Fethi (Okyar) Bey'in yapması uygun olacaktı. Fethi Bey bizzat Atatürk'ün teşvikiyle 12 Ağustos 1930 tarihinde **Serbest Cumhuriyet Fırkası**'nı kurdu. Kısaca Serbest Fırka denilen yeni fırka, devletin yeni koşullarına tamamen sadık, fakat daha hoşgörülü ve özgürlüğe önem veren bir tutum içindeydi. Ekonomik açıdan liberal, yani kişilerin girişimlerine daha fazla önem veren bir görüşe sahipti. Fırka kısa zamanda büyük bir gelişme gösterdi. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ve o sırada yürütme organı başındaki İsmet İnönü'nün seçimlerde tehlikeli bir duruma düşmek olasılığı üzerine Atatürk yine ağırlığını koydu. Bu durumda Atatürk'e karşı mücadeleye girişemeyecek olan Serbest Fırka kurucuları 17 Kasım 1930'da fırkalarını feshettiler.

Serbest Fırka denemesiyle Cumhuriyet Halk Fırkası, kendisine bir ekonomik anlayış da benimsedi. "Devletçilik" bu sırada ortaya atılmış, geliştirilmiş ve Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ilkelerinden birisi olmuştur. Nitekim 1922'deki kongrede benimsenen Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik ve Halkçılığın yanında 1931 Kongresi'nde Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık da girecektir.

Bu denemenin de olumsuz sonuçlanmasına karşın, Atatürk dönemi bazı kesin özellikleriyle göze çarpar. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundaki büyük yerini bilen Atatürk, gerek Meclisin, gerekse buna bağlı kurumların onurunu her zaman üstün tutmuştur. O, seçimler iki dereceli ve fırkanın denetimi altında olmasına karşın, "intihap/seçim" ve "mebus/milletvekili" kavramlarını özenle gözetmiştir. Kendisi Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurucusu olmasına karşın, her seçim döneminde (1923, 1927, 1931, 1935) önce milletvekili, daha sonra da milletvekillerinin oyu ile yine her seçim döneminde Cumhur-

scanfan



Türkiye Cumhuriyeti'nin birinci Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Paşa, Eşi Latife Hanım ve Başbakan İsmet Paşa ile birlikte. Yan sayfa sol: Atatürk Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde açılış konuşmalarından birini yaparken. Sağ: Esat Nedim Tengizman'ın çektiği bir Atatürk portresi.

başkanı seçilmiştir. Ancak O, ülkenin acele çözüm bekleyen sorunları söz konusu olduğunda, dağınık fikirlerin zaman kaybına yol açacağından endişe ediyordu. Yoksa belirli bir süre sonunda çeşitli fikirlerdeki fırka/partilerin oluşmasına olanak vereceği kesindir.

Uzun yıllar (1925-1937) aralıksız başvekillik yapan İsmet İnönü'nün önce raporla, daha sonra da kesinlikle başvekillikten ayrılması ve yerine Celal Bayar'ın gelmesi bir buhran yaratır gibi oldu. Bu arada Atatürk, 150'likleri affetmişti (29 Haziran 1938). Atatürk'ün ilerleyen hastalığı sırasında Celal Bayar dikkatli tutumuyla ülkeyi yönetiyordu. Sonunda 10 Kasım 1938'de Atatürk oldukça genç bir yaşta öldü. Atatürk kendinden sonra gelecek kişi hakkında açı bir fikir belirtmemişti. 11 Kasım günü Ankara'da toplanan Türkiye Büyük Millet Meclisi, İsmet İnönü'yü 2.Cumhurbaşkanı seçti.

İsmet İnönü öncelikle eskiden kırgın olan bazı kişileri göreve çağırdı. Bunlar arasında Kâzım Karabekir ve Fethi Okyar sayılabilir. Bu arada Celal Bayar'ın bir süre sonra istifasıyla Dr.Refik Saydam başvekil oldu. Bu sırada 2.Dünya Savaşı da başlamış, devlet silahlı bir tarafsızlık siyasetine girmişti. Şükrü Saraçoğlu hükümeti döneminde, 1942 sonlarında kararlaştırılan Varlık Vergisi servet üzerinden alınmış, ancak çok geçmeden kaldırılmıştır. 1944 yılında Fevzi Çakmak'ın emekliye ayrılması, bazı tutuklamalar ve sonunda Türkiye, İngiltere, Amerika ve Rusya yanında yer alarak Almanya'ya savaş açmıştır. Fakat bunun herhangi bir askeri önemi olmamıştır. 1945'te Birleşmiş Milletler ve savaş sonrası dış siyasal olaylarında etkili olacaktır.

Türkiye'de Yeni Dönem: 1946 Sonrası

1945 sonrasında Türkiye'de yeni bir hava esti: Demokrasi. Gerçi bu sözcük eskiden beri biliniyordu; fakat halkın malı olması, bu tarihten sonradır. Cemiyetler kanununda gerekli değişiklikler sağlandıktan sonra yeni siyasi partiler kurulmaya başlandı. Bunlar arasında 7 Ocak 1946 tarihinde kurulan Demokrat Parti önemlidir. Çünkü bu parti Atatürk'ün son başvekili olan Celal Bayar ve üç arkadaşı (Adnan Menderes, Prof.Fuat Köprülü ve Refik Koraltan) tarafından kurulmuştur. 1922-1944 arasında kesintisiz Genelkurmay Başkanlığı yapmış olan Fevzi Çakmak da bu sırada yeni partiyi ve demokratik hareketi destekliyordu.

Seçim yasası değiştirilerek ilk kez tek dereceli yapılan 21 Temmuz 1946 seçimlerine yeni kurulan Demokrat Parti de katılmış ve 63 milletvekilliği kazanmıştı. Seçimleri Cumhuriyet Halk Partisi kazanmakla beraber, o sırada yürürlükte olan seçim sistemi oyların açıktan verilmesi, buna karşılık sayımın gizli yapılması nedeniyle oldukça eleştiriye uğradı. 1946-50 arası bu türden tartışmaların yapıldığı, ülkede yeni bir havanın estiği dönemdir. Bu yıllarda birçok başvekil değişmiş, (Şükrü Saraçoğlu, Recep Peker, Hasan Saka) ve sonunda Şemsettin Günaltay Hükümeti döneminde seçim yasası değiştirilerek gizli oy, açık tasnif yöntemi getirilmiş, seçimler hâkimlerin yönetimine verilmiştir. Bu bakımdan 1948 yılını Cumhuriyetin ikinci 25 yılının başlangıcı, bir tür değişme döneminin de başı kabul etmek gerekir. Çünkü ülkede birçok değişme 1950'den önce, 1948'lerde başlamıştı. Bu sırada Cumhuriyet Halk Partisi içinden çıkan gençlerin de etkisiyle kendisini yenilemekteydi

Yakın dönem Türk tarihinde büyük bir önem taşıyan 14 Mayıs 1950 seçimleri, tam bir özgürlük içinde yapılmış, Demokrat Parti iktidara gelmişti. Celal Bayar üçüncü cumhurbaşkanı seçilmiş, yeni hükümeti de Aydın Milletvekili Adnan Menderes kurmuştur. 26 Mayıs 1960 tarihine kadar bu

scanfan

Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü (1938-1950). Yan sayfa sol: 27 Mayıs 1960 sonrasında kurulan koalisyon hükümetlerinde başbakanlık yapan İsmet İnönü'nün o dönemlerde çekilmiş bir resmi. Sağ: Türkiye Cumhuriyeti'nin üçüncü Cumhurbaşkanı Celal Bayar (1950-1960).

görevde kalan Adnan Menderes, uzun yıllar milletvekilliği yapıyordu. Ülkede yeni bir hava esmiş, nüfus artışı yanında tarımsal üretim gelişmiş, geçmiş yılların ekonomik durgunluğuna karşı bir hareketlilik başlamıştır. Yeni barajlar yapımına geçilmiş, karayolları ağı geliştirilmiştir. Ülkede yeni siyasal güçler (ocak-bucak başkanları) belirmiş, böylece ülkeyi eskiden beri yönetmekte olan bürokrasi tedirgin olmuştur.

1954 seçimlerini de Demokrat Parti kazanmış, fakat ekonomik sıkıntıların artmasıyla 1957'de Cumhuriyet Halk Partisi oldukça canlanmıştı. Bu arada Cumhuriyet Halk Partisi ile siyasal mücadele de ileri boyutlara ulaşmıştı. Sonuçta bazı gösteriler başlamış, huzursuzluk artmış, bunun sonucu 27 Mayıs 1960 günü bazı ihtilal komitelerinin önderliğinde Demokrat Parti iktidardan uzaklaştırılmıştır. Eski Kara Kuvvetleri Komutanı Cemal Gürsel'in başkanlığında Milli Birlik Komitesi kurularak göreve başlamıştır. Komite 13 Kasımda bir tasfiyeye uğramıştı. Demokrat Parti de 29 Eylül 1960'da mahkeme tarafından kapatıldı. Bu sırada zaten bütün kadrosuyla yargılanmak için bekliyorlardı.

14 Ekim 1960'da çalışmalarına başlayan Yüksek Adalet Divanı, Demokrat Parti'nin 10 yıllık dönemini yargılamıştır. Bazı yasalara oy verdikleri gerekçesiyle milletvekilleri mahkûm edildiler. Anayasayı ihlal ettikleri gerekçesiyle de Adnan Menderes ve iki arkadaşı (Maliye Bakanı Hasan Polatkan ve Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu) 1961 Eylülünde idam edildiler. Diğer yöneticiler de ağır cezalara çarptırıldılar. İdama mahkûm edilen Celal Bayar ise yaşlı olması nedeniyle cezası hapse çevrildi. Bu cezalar birkaç yıl sonra affedildi ve 1974'de siyasal hakları da geri verildi.

Daha ihtilalin hemen ertesinde dönemin ünlü hukukçuları Türkiye'yi daha mutlu edecek bir Anayasa hazırlığına girişmişlerdi. Dönemin yöneticileri tarafından istenen taslakları görüşüp, karara bağlamak amacıyla oluşturulan Kurucu Meclis, 6 Ocak 1961'de çalışmalarına başladı. Bu arada yeni siyasal partilerin kuruluşuna da izin verildi. Bir ara Genelkurmay Başkanlığı da yapan emekli Orgeneral Ragıp Gümüşpala'nın başkanlığında 11 Şubat 1961'de Adalet Partisi kuruldu. Eski Demokrat Parti milletvekillerinden olan ve daha sonra Hürriyet Partisi'ne geçen Ekrem Alican, Yeni Türkiye Partisi'ni kurmuştu. Bu arada Kurucu Meclis'in son şeklini verdiği Anayasa, 9 Temmuz 1961 tarihinde halkoyuna sunularak % 61 evet oyuyla kabul edildi. Milli Birlik Komitesi üyeleri birkaç kişi dışında yeni Anayasaya göre kurulan Senato'nun ömür boyunca tabii üyesi oluyorlardı. Bir süre sonra Yüksek Adalet Divanı'nın çalışmaları sonuçlandı ve kararları uygulandı; daha sonra da seçimler yapıldı.

Eski Demokrat Parti'nin oyları daha çok Adalet Partisi'ne gitmekle beraber, Yeni Türkiye Partisi ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'ne de dağılmış, Cumhuriyet Halk Partisi de yeterli çoğunluk sağlayamamıştır. Bu arada beliren Cumhurbaşkanlığı sorunu, Cemal Gürsel'in seçilmesiyle atlatıldı. Daha sonra Meclis açıldı; İsmet İnönü yeni hükümeti kurmakla görevlendirildi. İnönü, Adalet Partisi'yle bir Koalisyon Hükümeti kurarak, yaraları sarmaya çalışıyordu. Fakat bazı ordu mensupları arasında huzursuzluk vardı. Nitekim 22 Şubat 1962'de Ankara'da Harpokulu Komutanı Talat Aydemir'in önderliğinde bir ayaklanma başlatıldı. Fakat daha ileriye gitmeyince affedildiler. Buna karşın, Talat Aydemir, 20-21 Mayıs günü yeniden harekete geçti. Bu kez derhal karşı harekâta girişilerek ayaklanma bastırıldı; olayın elebaşılarından Talat Aydemir ve Fethi Gürcan yargılanarak idam edildiler.

İsmet İnönü, Adalet Partisi'nin koalisyondan çekilmesi

scanfan

üzerine, öteki partilerle hükümetini devam ettirdi. 1965 başlarında güvenoyu alamayan İnönü Hükümeti çekildi. Bu kez Suat Hayri Ürgüplü'nün başkanlığında yeni bir Koalisyon Hükümeti kurulmuş, Adalet Partisi hükümetin temelini oluşturmuştur. Bu arada seçim yasası hiçbir siyasal partinin tek başına çoğunluğu kazanmamasını amaç edinen ve "Milli Bakiye" denilen sisteme göre düzenlenmişti. Buna karşın oyların % 50.9'unu alan Adalet Partisi Mecliste çoğunluğu sağladı. Ragıp Gümüşpala'nın ölümünden sonra parti başkanı olan Süleyman Demirel başbakan oldu.

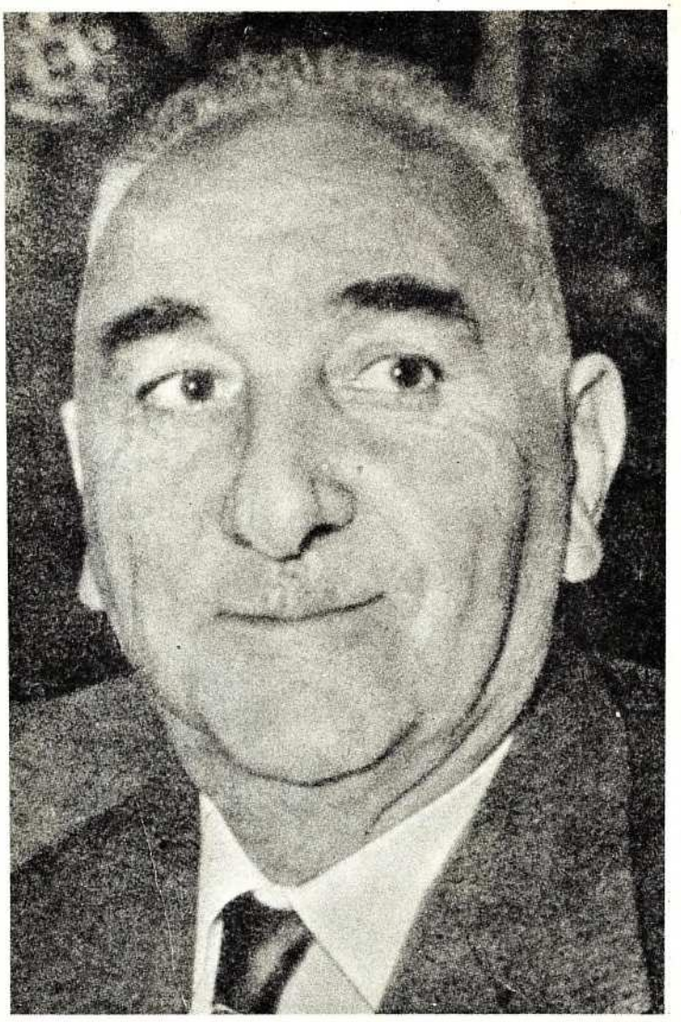
Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in rahatsızlığı dolayısıyla yenilenen seçimlerle Anayasa gereği oluşturulan Kontenjan Senatörlüğü'ne getirilen eski Genelkurmay Başkanı Cevdet Sunay 5.Cumhurbaşkanı seçildi: 14 Nisan 1966. 1968'de ilk öğrenci hareketleri, kısmen Avrupa'da başlayan hareketlerin bir uzantısı olarak belirdi. 1969 yılındaki seçimler değişikliğe uğrayan nisbi esasa göre yapıldı. Adalet Partisi yine seçimleri kazandı. Fakat çok geçmeden parti içinde çıkan anlaşmazlıklar sonucu bazı milletvekilleri ayrılarak Demokratik Parti'yi kurdular (18 Aralık 1970). Bu siyasal çalkantıyı artan anarşi de etkiliyordu. 12 Mart 1971'de Genelkurmay Başkanı Orgeneral Memduh Tağmaç ve Kuvvet Komutanları dönemin hükümetine bir "muhtıra" vererek Atatürk ilkeleri doğrultusunda gerekli reformların yapılmasını, anarşinin önlenmesini istediler. Hükümet bu muhtırayı Anayasaya aykırı görerek istifa etti. Yeni hükümeti kurmakla görevlendirilen Nihat Erim, hükümet üyelerini daha çok parlamento dışından seçti.

Yeni hükümet anarşiye karşı derhal harekete geçti; gerekli yasa değişiklikleri (Anayasa değişikliği de) yapıldı. Ancak bazı buhranlar nedeniyle Nihat Erim Hükümeti önce kendi içinde, daha sonra Meclisten eleştiriler alıyordu. Sonunda istifa etti; yeni hükümet için Suat Hayri Ürgüplü'nün başarısız bir denemesi oldu. Daha sonra Ferit Melen başkanlığında bir hükümet kuruldu. Bu dönemde Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'ın görev süresi dolmuş, dönemin Genelkurmay Başkanı istifa ederek kontenjan senatörü olmuş, seçimlere katılmıştı. Fakat yapılan seçimlerin sonucunda eski Deniz Kuvvetleri Komutanı emekli Oramiral Fahri Korutürk, 6 Nisan 1973'te Türkiye Cumhuriyeti'nin 6.Cumhurbaşkanı seçildi.

1973 yılı Cumhuriyet Bayramı, Cumhuriyetin 50. yılı olması nedeniyle coşkun törenlerle kutlandı. İstanbul'da Boğaziçi Köprüsü ulaşıma açılmıştır. Bu arada yapılan seçimlerde de hiçbir parti çoğunluk sağlayamadı. Bu seçimlerin en önemli özelliği daha çok dine ağırlık veren bir partinin (Milli Selamet Partisi) 48 milletvekilliği kazanmasıdır. Cumhuriyetin 50. yılı nedeniyle Cumhuriyet Halk Partisi ve Milli Selamet Partisi'nin öngördüğü af sırasında eski Demokrat Parti mensuplarının siyasal hakları geriye verildiği gibi, diğer bir yasayla da Osmanlı sülalesine mensup erkeklerin de yurda dönmelerine izin verildi.

1974 başlarında şimdiye kadar koalisyon ve tarafsız başbakanlarla yönetilen devlet, yeni hükümetini kurdu. Cumhuriyet Halk Partisi ile Milli Selamet Partisi'nin kurdukları hükümet döneminde, Kıbrıs Barış Harekâtı gerçekleştirildi. 20 Temmuz ve 14 Ağustos Harekâtı iç siyasal yaşamda Cumhuriyet Halk Partisi'nin etkinliğini artırmıştı. Fakat bir süre sonra Başbakan Bülent Ecevit istifa etti. Yeni hükümeti kurmak oldukça güçleşmişti. Bir ara kurulan Sadi Irmak başkanlığındaki hükümet güvenoyu alamamıştı. Sonuçta Süleyman Demirel, Cumhuriyet Halk Partisi ve Demokratik Parti dışında kalan partilerle bir koalisyon hükümeti kurdu. Bu hükümet 1977 yılındaki seçimlere kadar

scanfan

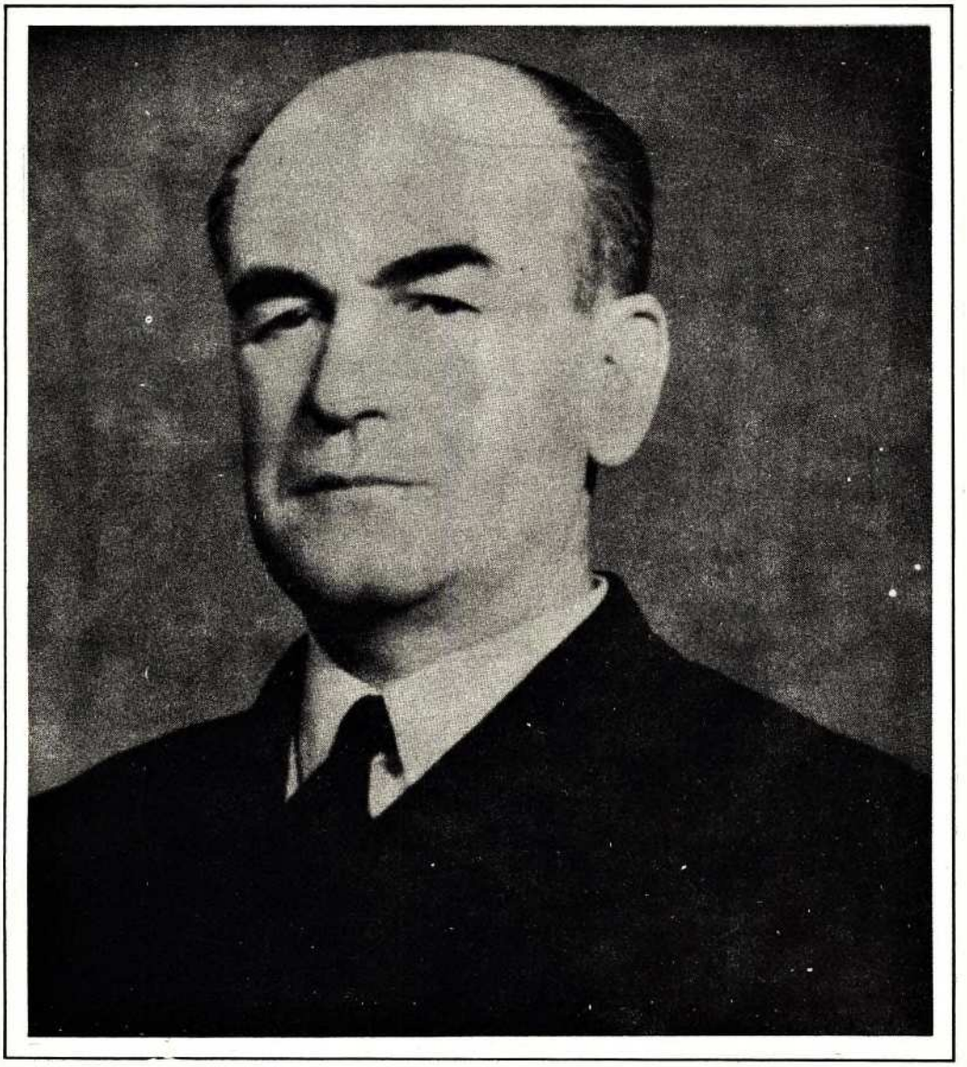


görev başında kaldı.
Zamanından altı ay önce yapılan 1977 Haziran seçimlerinde hiçbir parti çoğunluğu kazanamamıştı. En çok oy alan Cumhuriyet Halk Partisi kısa bir süre tek başına iktidara gelmiş, fakat güvenoyu alamamıştı. Çok geçmeden Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi ile bir koalisyon hükümeti kurdu. Fakat 1977 yılı sonlarında bazı Bağımsızlarla Cumhuriyet Halk Partisi hükümeti düşürerek 1978 yılı başlarında Bülent Ecevit'in başkanlığında yeni bir hükümet kuruldu. Bu siyasal çalkantı, 1979 seçimindeki kısmi seçimlerde başarı kazanan Adalet Partisi'nin yeniden hükümeti kurmasıyla da durulmadı. 1980 Nisanından itibaren görev süresi dolan Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün yerine yeni cumhurbaşkanı seçimine girişilmiş, fakat aylar boyunca sonuç alınamamıştı. Böylece 1961 Anayasası'nın yetersizliği de ortaya çıkmış oluyordu. Bu sırada toplumu, siyasal çalkantı ve anarşiyle birlikte, Cumhuriyet tarihinde görülmemiş bir biçimde artış gösteren fiyatlar da etkilemekteydi.
Artan anarşi, iç huzursuzluklar, hükümet buhranları, çıkmaza giren ekonomiyle birlikte uçurumun kenarına yaklaşan Türkiye Cumhuriyeti'ni, Türk ulusunu iç ve dış tehlikelere karşı savunmakla görevli olan ve Türk ulusunun bağrından çıkan Türk Silahlı Kuvvetleri, 12 Eylül 1980 sabahı bu gidişe bir son vermek amacıyla emir-komuta zinciri içinde yönetime el koydu. Meclis feshedildi; önce bütün siyasal faaliyetler durduruldu, daha sonra da bütün siyasal partiler kapatıldı. Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümel ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun'dan oluşan Milli Güvenlik Konseyi, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin görevini üstlendi. Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Milli Güvenlik Konseyi Başkanlığı'nın yanı sıra Devlet Başkanlığı görevini de üstlendi. Yeni yönetimin, başbakan atadığı emekli Oramiral Bülent Ulusu başkanlığında oluşan yeni hükümet, yetersiz görülen Anayasa ile toplumu yakından ilgilendiren ve daha önceki hükümetler tarafından bir türlü çıkarılamayan önemli yasaları hazırlamaya başladı ve Yasama Organı görevini yürüten Milli Güvenlik Konseyi'ne sunarak yasalaşmasını sağladı. 12 Eylül 1980'den beri görev başında bulunan yeni yönetim, öncelikle anarşiye karşı başarılı bir mücadele vermiş ve bu görevini tam anlamıyla yerine getirmiştir. Bu arada bozulan devlet örgütünü ve ekonomiyi yeniden düzenlemeye yönelik çabalarda da büyük mesafeler alınmıştır.
Demokrasiye geçişi hızlandırmak, yeni Anayasa ve yeni Seçim Yasasını hazırlamak üzere Milli Güvenlik Konseyi'ne yardımcı olmak amacıyla Türkiye'nin 67 ilinden seçilen ve 120 üyeden oluşan Danışma Meclisi 23 Ekim 1981'de çalışmalarına başladı. Demokrasiyi sağlam temellere oturtmak amacıyla hazırlanmakta olan yeni Anayasanın ve Seçim Yasasının kabul edilmesinden ve yeni siyasal partilerin kurulmasından sonra seçimlere gidilecektir.
Milli Güvenlik Konseyi'nin çekirdeğini oluşturduğu yeni yönetim, yurdumuzda arzulanan güven ortamını sağlamış, ekonomiyi rayına oturtmuş ve Türkiye'nin geleceğine daha saygın bir nitelik kazandırarak tarihi görevini tamamlayacağı ana kadar görevini yürütecektir.

Cumhuriyet Döneminde Dış Siyaset

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye, Milli Mücadele koşulla-

scanfan



Türkiye Cumhuriyeti'nin altıncı Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk (1973-1980). Yan sayfa sol: Türkiye Cumhuriyetinin dördüncü Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel (1960-1966). Sağ: Türkiye Cumhuriyeti'nin beşinci Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay (1966-1973).

rının devamını yaşamıştır. Dönemin güçlü devleti İngiltere'ye karşı, Sovyetler Birliği ile olan dostluk ilişkileri devam ettirilmiştir. Musul sorununun çözümlenmesi sırasında iyice bozulan Türk-İngiliz ilişkileri, her geçen gün daha çok düzeldi. Bu dönemde, 21 Temmuz 1936'da Montrö Antlaşması imzalanarak Boğazların güvenliği Türkiye'ye bırakılmıştı.

Atatürk komşu ülkelerle yakın ilişkilerini devam ettirmişti. Bunu, Batıda 9 Şubat 1934'te Yunanistan, Yugoslavya ve Romanya'nın katıldığı bir Balkan Antantı biçiminde gösterirken, Doğu'da İran, Irak ve Afganistan ile Sadabad Paktı (9 Temmuz 1937) olarak gerçekleştirdi. İlki aynı zamanda bir askeri pakt durumunda iken, ikincisi daha çok dostluk ve dayanışmaya yönelikti. Atatürk, Akdeniz'in güvenliği için de her zaman duyarlı ve dikkatli davranmıştı.

1930 Eylülünde başlayan 2.Dünya Savaşı, İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı dönemine rastlar. Türkiye'nin bu savaşa katılmayarak, tarafsız kalması önemli bir başarıdır. Bu arada savaşı galip bitiren Sovyetler, Türkiye'den önemli isteklerde bulundular. Boğazların savunmasına katılmak istedikleri gibi, Türkiye'nin bir kısım doğu illerini de istediler. Bu istekler Türk-Sovyet ilişkilerini gerginleştirmiş, Türkiye güvenliği için yeni olanaklar aramak zorunda kalmıştır. 1949 Ağustosunda Avrupa Konseyi'ne üye olduğu gibi, 1950'de Kore Savaşı'na önemli bir birlikle katılmıştır. Çok geçmeden 1952'de kısa adı NATO olan Kuzey Atlantik Paktı'na katılan Türkiye, böylece güvenliğini Avrupa devletleriyle birlikte sağlayacaktı.

Türkiye 1955'te Bağdat Paktı'nı kurarak Ön Asya'da daha etkin bir siyaset gütmek istedi. Fakat bu pakt uzun ömürlü olmadı. 1.Dünya Savaşı anıları nedeniyle bir türlü canlanamayan İslam ülkeleriyle ilişkiler, bundan sonra ağır olsa da yeniden canlanmaya başladı. Son yıllarda bu ilişkiler iyice gelişmiştir. Atatürk döneminin bir dış sorunu olan Hatay ile 1950'lerden sonra başlayan Kıbrıs Türk dış siyasetinde uzun süre etkili olmuşlardır. Bizzat Atatürk'ün uğraşmasıyla 1938'de bağımsız bir devlet Hatay, bir yıl sonra Türkiye'ye katılarak yurdumuzun bir vilayetini oluşturmuştur.

Kıbrıs oldukça uzun süreli bir mücadeleye sahne olmuştur. İngiltere'nin çekilmek istemesi üzerine Türkiye, adanın eski sahibi olarak ortaya çıktı; bu arada adada kalabalık bir Türk nüfusu da vardı. 1960'larda iki toplumun ortaklaşa katıldıkları bir yönetim esasına göre Kıbrıs Cumhuriyeti kuruldu. Fakat sağlanan denge 1963 sonlarındaki Rum saldırısıyla bozuldu ve Türkler güç duruma düştüler. 1974 yılında adada meydana gelen bir darbe ile Makarios'un devrilmesi, durumun daha da kötüleşmesine yol açtı. Bunun üzerine 20 Temmuz 1974 sabahı Türk Silahlı Kuvvetleri adaya çıkartma ve indirme yaparak kuzeyde bir Türk bölgesi oluşturdu. Böylece Kıbrıs'ın Kıbrıslı Türkler'in güvenliği de sağlanmış oldu.

Kıbrıs'ta henüz siyasal bir çözüm bulunamamış olmakla beraber, adada Türk Silahlı Kuvvetleri'nin varlığı, kalıcı ve adil bir özüm için teminat sayılmaktadır.

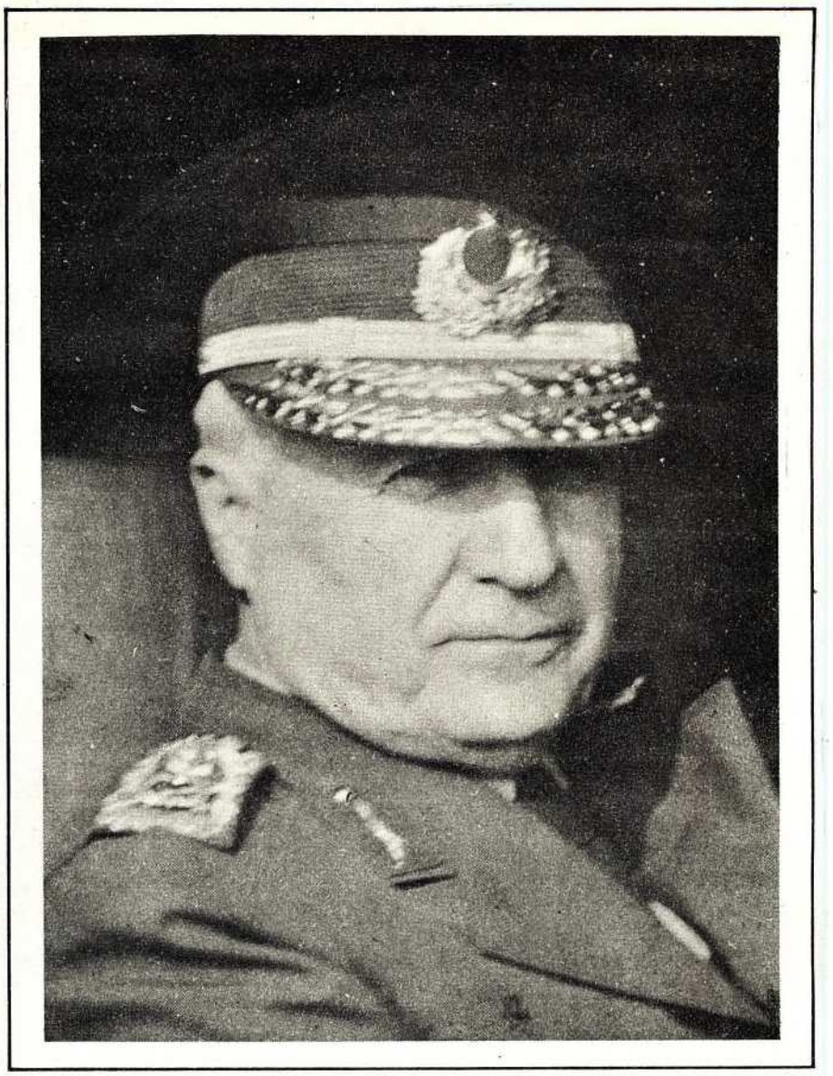
Türkiye siyasal varlığını askeri gücüne dayanarak sürdürmüş ve bundan sonra da aynı şekilde sürdürecektir. Çünkü yakın yılların olayları da Türkiye'nin ancak kendi gücüyle varlığını, kendi istekleri doğrultusunda devam ettirebileceğini göstermektedir.

Cumhuriyet Döneminde İç Siyaset

Cumhuriyet döneminde ana siyasal parti Cumhuriyet Halk

scanfan

Devlet Başkanı, Milli Güvenlik Konseyi ve Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren. Yan sayfa: Milli Güvenlik Konseyi üyeleri. Soldan sağa: Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Devlet Başkanı, Milli Güvenlik ve Genelkurbay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer.



Fırkası/Partisi olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi'nin ilkeleri 1933'lerde aynı zamanda devletin ilkeleri sayılmıyordu. Ancak 5 Şubat 1937'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin 6 ana niteliği Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nun iki maddesine konmuş, bu durum yasal bir zorunluluk haline gelmiştir. 1945'ten sonraki çok farklı dönemde, bu ilkeler Anayasada bulunduğundan Demokrat Parti programında da geçecektir.

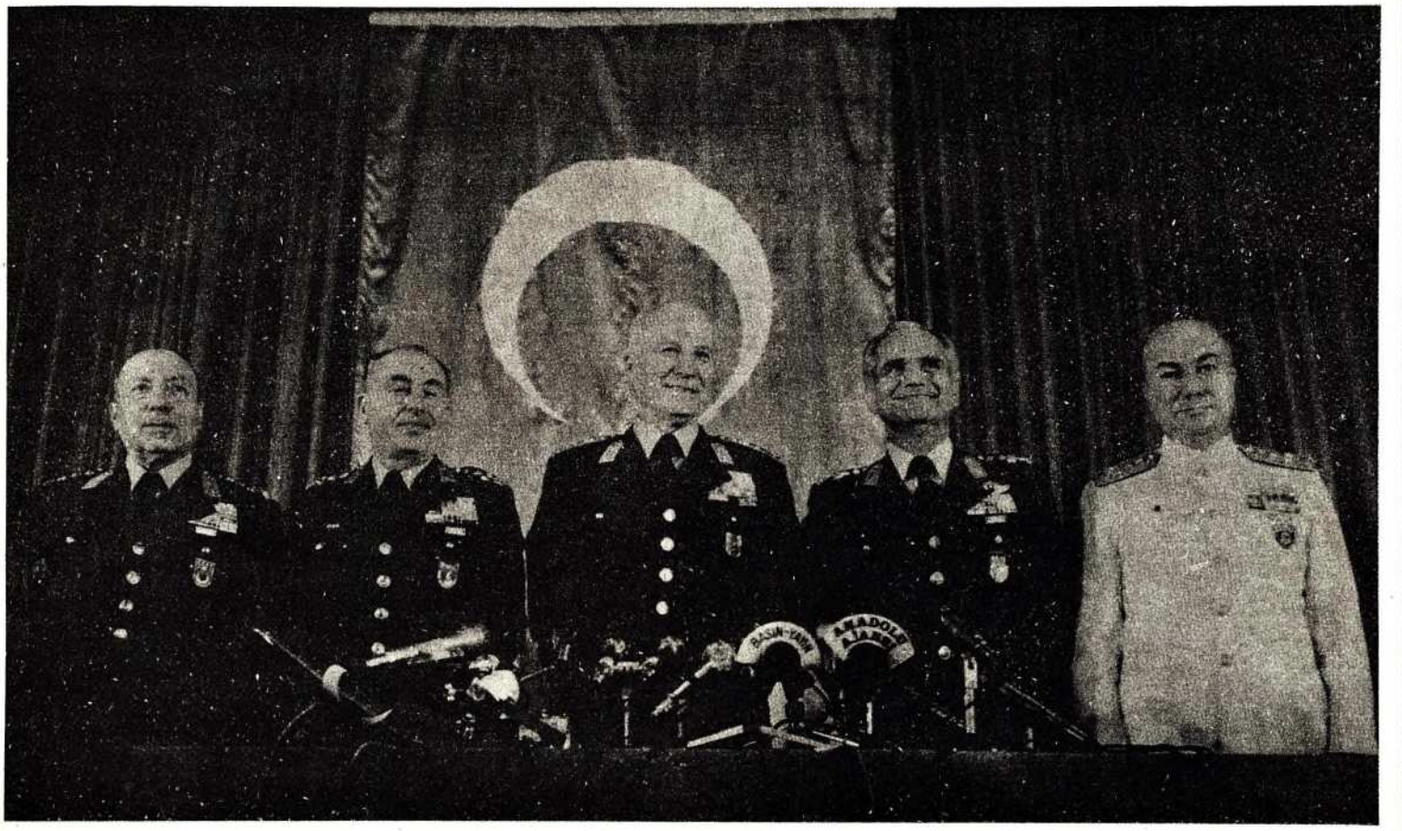
Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk-i Milliye Cemiyeti'nin bir siyasal fırka/parti haline geçmesiyle Cumhuriyet Halk Partisi oluşturulmuştur. Ancak bu kadrodan olanların bir kısmı yeni fırkaya girmemişlerdir. Örneğin Kâzım Karabekir ve arkadaşları 1924 sonlarında Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nı kurmuşlar, fakat bu parti de uzun ömürlü olmamıştı. Oysa bu parti Milli Mücadeleye başından beri inanmış, açık ve aydın fikirli kişilerden oluşuyordu. Ayrılık, yapılması gereken düzenlemelerin hızındaydı. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası "tekâmül", Cumhuriyet Halk Partisi ise "inkılap" yani büyük atılım taraftarıydı. Bu atılım özelliğini "inkılapçılık" olarak niteliyordu. Buna karşı olmak, yani tekâmülcü olmak, rejime de karşı olmak anlamında kabul edilecektir.

1930 yılında kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası, Cumhuriyet Halk Partisi'nin içinden ayrılanlar tarafından kuruldu. O da Cumhuriyet Halk Partisi'nin aksine hoşgörülü, özgürlükçü ve liberal görüşlüydü. Bu özellikleriyle halka daha yakın olduğundan geniş kitlelerin umudu haline gelmiş, fakat bu durum fırkanın kendisini feshetmesine yol açmıştı.

1945 yılı sonlarında yeni fırkalar kurulduğu sırada, uzun yıllar ilk iki siyasi fırka döneminde Cumhuriyet Halk Partisi içinde yer alanlar, yeni bir fırka olan Demokrat Parti'yi kurdular. 1946-1960 arasının iki ana siyasal partisi bunlardır. 1950'de iktidara geçen Demokrat Parti, 1955'te kendi içinden bir partinin, Hürriyet Partisi'nin doğmasına yol açtı. 1957 seçimlerinde bir varlık gösteremeyen bu parti 1958'de Cumhuriyet Halk Partisi'ne katıldı.

1960'ta Demokrat Parti'nin kapatılması bir boşluk meydana getirdi. Yeni kurulan Adalet Partisi ve Yeni Türkiye Partisi kısmen bu boşluğu doldurdular. Osman Bölükbaşı'nın partisi olan Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi de bundan payını aldı. Fakat bir süre sonra Adalet Partisi'nin güçlendiği görüldü. Nitekim 1965'te tek başına iktidara geldi. Yeni Türkiye Partisi ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'nin oyları geriledi. 1965'te Osman Bölükbaşı Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'nden ayrılarak Millet Partisi'ni kurdu. Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi genel başkanlığına ise Milli Birlik Komitesi eski üyelerinden Alparslan Türkeş getirildi. 1969'da Adana'da yapılan kongrede partinin adı Milliyetçi Hareket Partisi olarak değiştirildi. Tabanı aşırı sağa ve gençlik kesimine dayanan ve 1973 seçimlerinde fazla başarılı olamayan Milliyetçi Hareket Partisi, 1977 seçimlerinde büyük bir gelişme kaydederek Meclise 17 milletvekili soktu. 1970'de Adalet Partisi'nden ayrılan bir grup milletvekili Demokratik Parti'yi kurdular. Partinin genel başkanlığına Millet Meclisi eski başkanlarından Ferruh Bozbeyli getirildi. 1973 seçimlerinde eski demokratların desteğiyle Meclise 40'ın üzerinde milletvekili sokan Demokratik Parti, 1977 seçimlerinde bu başarıyı tekrarlayamadı ve kısa bir süre sonra kapandı. Yine 1970'de kurulan bir diğer parti de Milli Nizam Partisi'ydi. Necmettin Erbakan'ın kurduğu bu parti dini çevrelere dayanıyordu. Ancak laiklik ilkelerini çiğnediği için Anayasa Mahkemesi tarafından 1971'de kapatıldı. Daha sonra bu partinin yerini 1973'te kurulan Milli Selamet Partisi aldı ve 1973 seçimlerinde büyük bir başarı göstererek 48 milletvekili çıkardı. 1961'den sonra Cumhuriyet Halk Partisi içinde yeni

scanfan



gelişmeler gözleniyordu. 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesiyle solda yeni partiler kurulunca İsmet İnönü, Cumhuriyet Halk Partisi'nin siyasal platformdaki yeni yerinin ortanın solu olduğunu açıkladı. 1965 seçimlerinde, Türkiye'nin tek sosyalist partisi olan Türkiye İşçi Partisi 14 milletvekili çıkarmıştı. Bu arada Cumhuriyet Halk Partisi'nde parti içi mücadele devam ediyordu. Ortanın solu politikasını destekleyen Bülent Ecevit ve ekibi ile merkezci bir politika taraftarı olan Turhan Feyzioğlu ve arkadaşları arasındaki mücadele Feyzioğlu'nun yenilgisiyle sonuçlandı. Feyzioğlu ve arkadaşları partiden istifa ederek Güven Partisi adı altında yeni bir parti kurdular. 1972'de Cumhuriyet Halk Partisi içindeki mücadele en üst düzeye ulaştı. İnönü ile Ecevit arasında ortaya çıkan görüş ayrılığı giderek büyüdü. 1972'de yapılan 6. olağanüstü kurultayda İnönü yenilgiye uğrayınca parti genel başkanlığından ve milletvekilliğinden istifa etti. İnönü, Anayasanın eski cumhurbaşkanlarına tanıdığı haktan yararlanarak Cumhuriyet Senatosu'ndaki tabii üyelik görevine başladı. İnönü ile birlikte partiden ayrılan Kemal Satır ve arkadaşları da Cumhuriyetçi Parti'yi kurdular. Ancak kısa bir süre sonra Güven Partisi ile birleşerek Cumhuriyetçi Güven Partisi adını aldı. 1969 ve 1973 seçimlerinde oldukça başarılı olan Cumhuriyetçi Güven Partisi daha sonraki tarihlerde geriledi.

scanfan

UYGARLIK

1. ÜLKE, NÜFUS, SOSYAL VE KÜLTÜREL GELİŞME

Ülke: Sınırları Lozan Barışı ile kesinleşen Türkiye, Cumhuriyetinin ilk yıllarında 772.340. km^2 olarak kabul ediliyordu. Bu rakkama 8.334 km^2 olan Göller ile 1.170 km^2 olan bataklık alanlar da dahildi. Bunların dışında kalan 762.736 km^2'nin 23.975 km^2'si Avrupa'da, 738.761 km^2'si ise Asya'dadır. 23 Temmuz 1939'da Türkiye'ye katılan ve bir vilayet olarak örgütlenen Hatay da (3.996 km^2) dahil olmak üzere son yıllarda yapılan daha duyarlı ölçümler sonucu şu değerler ortaya çıkmıştır:

1. Harita, yani izdüşüm yüzölçümü: 779.452

Avrupa:	23.764 km^2
Asya:	755.688 km^2

2. Gerçek yüzölçümü: 814.578

Avrupa:	24.378 km^2
Asya:	790.200 km^2

İlk zamanlarda genellikle harita yüzölçümü üzerinden yapılan hesaplar, son zamanlarda gerçek alan üzerinden yapılmaktadır. Gerçek alan hesaplamasında göller dışında kalan toprak 805.689 km2'dir. Ancak her yıl yapılan yeni baraj gölleri ile bu alan gün geçtikçe gerilemektedir. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün yıllıklarına göre, Cumhuriyetten sonra Türkiye topraklarından yararlanma şu gelişmeyi göstermiştir:

	1928	1938	1948	1958	1968	1978
Ekili alan	% 9.1	% 17.3	% 17.9	% 29.3	% 29.6	% 30.1
Dikili saha	% 1.2	% 1.7	% 1.9	% 2.5	% 3.6	% 4.3
Orman	% 16.6	% 13.6	% 13.5	% 13.6	% 22.4	% 24.7
Çayır-mera	% 59.5	% 53.9	% 49.3	% 37.5	....	....
Ürün vermez	% 13.6	% 13.5	% 17.4	% 17.1	....	....

Bu süre içinde dikkati çeken en önemli gelişme, ekili alanların özellikle 1948-1958 yılları arasındaki olağanüstü artışıdır. Buna karşılık çayır-mera alanının oldukça gerilediği gözlenmektedir. Devlet İstatistik Enstitüsü yıllıklarında sadece yararlı alanların oranı verilmektedir. Milli Mücadele sonunda ülkenin büyük bir kısmı harap bir durumdaydı. Trakya ve Batı Anadolu bir savaştan çıkmış, Doğu Anadolu'da 1.Dünya Savaşı ve sonraki dönemde felakete uğramıştır. Bu arada ülke 1911 Traplusgarp Savaşı'ndan ve 1912 Balkan Savaşı'ndan beri sürekli savaş içindeydi. Hastalık, yokluk ve diğer felaketlerden yüzbinlerce insan öldüğü gibi, savaşta şehit düşenler, yaralanıp kaybolanlar da büyük rakamlara ulaşıyordu. Batı Anadolu'da yüzlerce köy yakılıp yıkılmış, Yunanlılar çekilirken kasaba ve köylerde binlerce evin yanmasına neden olmuşlardı. İşte bütün bu felaketlerin yaraları sarılacaktı. Bu arada nüfus değişimiyle Yunanistan'a geçen Rumlar'ın evlerine oradan gelen Türkler yerleştirilmeye çalışıldı.

İdari bakımdan, 1924'te Türkiye'de 74 vilayet bulunuyordu. 1926'da Ardahan, Beyoğlu, Çatalca, Dersim, Ergani, Gelibolu, Genç, Kozan, Muş, Siverek ve Üsküdar vilayetleri kaldırılınca 63 valiyet, 343 kaza ve 681 nahiye kalmıştı. Ancak 1929'da Muş vilayeti kurulup, Bitlis kaza olarak oraya bağlandı. 1933'de bazı vilayetler de kaldırılmakla

scanfan

beraber (Aksaray, Artvin, Cebel-i Bereket, Hakkâri, İç-el, Şebin/Şarkî Karahisar) 1936'da yeni vilayetler (Artvin, Bingöl, Bitlis, Hakkâri, Tunceli) oluşturularak Türkiye'de 1938'de 62 vilayet, 378 kaza ve 894 nahiye olmuştur. Devlet İstatistik Enstitüsü yıllıklarına göre 1936'da 44.139 köy ve 36.269 muhtarlık vardı. Dahiliye Vekâletinin kayıtlarına göre bu sırada (1938) muhtarlıkla idare edilen 38.494 köy ile onlara bağlı 18.376 parça bulunuyordu.

1927'den itibaren bazı vilayetleri içine alan Umumi/Genel müfettişlikler kuruldu. Örneğin ilk kurulan örgüte Bitlis, Diyarbakır, Elaziz, Hakkâri, Mardin, Urfa ve Van dahil olup, merkezi Diyarbakır idi. Daha sonra buraya Ağrı (Bayezid) de katılmıştı. 1934'te Edirne merkez olmak üzere 2., 1935'de Erzurum'un etrafında 3. ve 1.müfettişlikten ayrılan Elazığ çevresinde 4.Genel müfettişlikler kuruldu. Bu uygulama sonraki tarihlerde kaldırılmıştır.

Hatay, 1939'da 63. vilayet olmuş, 1953-57 yıllarında da Uşak, Nevşehir, Adıyaman ve Sakarya vilayet olunca, sayı 67'ye çıkmıştır. Bu arada Kırşehir, bir ara ilçe (1954) olmuşsa da, çok geçmeden 1957'de yeniden valiyet halini aldı.

1 Ağustos 1977'deki duruma göre, Türkiye'de idari bakımdan 1.710 belediyelik ve 35.030 köy olup, bunlara aynı zamanda 49.897 başka iskân yeri bağlı bulunmaktadır. Böylece 1977'de Türkiye'de 86.637 iskan birimi (kent, kasaba, köy, mahalle, mezraa, kom, divan, oba, çiftlik, iskele, istasyon vs.) mevcuttu. 1980 Nüfus sayımı sırasında ise, merkezi yönetim bakımından 67 il, 572 ilçe ile 36.154 bucak ve köy belirtilmektedir.

Nüfus: Türkiye'nin 1923 sonrasındaki gelişmelerinin en önemlisini, nüfus artışı oluşturmaktadır. Bir ülkenin insan varlığı, onun aynı zamanda gücünü de gösterebilir. Nüfus artışının yanında, nüfusun gençleşmiş olması, kent nüfusunun artışı da olumlu gelişmeler arasında sayılabilir. Nüfus genel olarak arttığı gibi, kentli nüfus oranı artmakta, köyleer de kalabalıklaşmakta, hepsinden önemlisi yepyeni kentler vücuda gelmektedir. Bu özellikleri ile Türkiye, geleceğine daha açık bir biçimde güvenebilecektir.

A. Nüfusun genel artışı:

Sayım yılları	nüfus	yıllık artış	yoğunluk	kentli nüfus	10000'den fazla yerlerin nüfusu
1927	13.648.270	—	18	% 24.2	% 15.6
1935	16.158.018	% 21.10	21	% 23.5	% 16.6
1940	17.820.950	% 17.02	23	% 24.4	% 18.0
1945	18.790.174	% 10.59	24	% 24.9	% 18.4
1950	20.947.188	% 21.73	27	% 24.0	% 18.7
1955	24.064.763	% 27.75	31	% 28.8	% 22.5
1960	27.754.820	% 28.53	36	% 31.9	% 25.9
1965	31.391.421	% 24.62	41	% 34.4	% 29.8
1970	35.605.176	% 25.29	45	% 38.5	% 35.9
1975	40.347.719	% 25.00	52	% 41.8	% 41.4
1980	44.736.957	% 20.65	58	% 43.9	—

b. Kentlerin nüfusu olağanüstü oranlarda artmıştır. Türkiye'nin belli başlı kentlerinin bu dönemdeki gelişmeleri, ana çizgileri 1927-1935, 1950-1955 ve 1975-1980 şöyledir:

Kentler	1927	1935	1950	1955	1975	1980
İstanbul	690.857	741.148	983.041	1.268.271	2.547.364	2.772.708
Ankara	74.553	122.720	288.536	451.241	1.701.004	1.877.755
İzmir	153.924	170.959	227.578	296.559	636.834	757.854

scanfan

Adana	72.557	76.473	117.642	168.628	475.384	574.519
Bursa	61.690	72.187	103.818	128.875	346.103	445.113
Gaziantep	39.998	50.965	71.887	96.678	300.982	374.290
Eskişehir	32.341	47.045	89.879	120.092	259.952	329.139
Konya	47.496	52.093	64.434	92.236	246.727	309.431
Kayseri	39.134	46.181	65.488	82.405	207.037	281.320
Diyarbakır	30.709	34.642	45.053	61.224	169.535	235.617
Mersin	21.171	27.620	36.463	50.104	152.236	216.308
Samsun	30.372	32.482	44.019	62.629	168.478	198.749
İzmit	15.215	18.693	36.037	55.507	165.483	190.423
Erzurum	31.457	33.104	53.353	75.371	162.973	190.241

c. Ülkedeki sanayileşme ve diğer özellikler yepyeni kentlerin doğmasına neden olmuştu. Sanayi, yol, idari merkez ve tarımsal üretim nedeniyle gelişen yerlerden birkaç örnek şunlardır:

	1933	1940	1950	1960	1970	1980
Kırıkkale	4.559	11.484	15.750	42.904	91.658	178.401
Batman	319	409	915	12.401	44.991	86.172
Karabük	316	—	9.778	31.440	64.999	84.137
Tatvan	324	1.234	3.179	10.786	20.198	40.296
Bingöl (Çapakçur)	961	1.418	3.877	8.526	17.220	28.146
Erdemli	270	380	820	7.961	14.118	21.234

d. Koşulları uygun olmayan bir kısım kent ve kasabaların gelişmesi oldukça yavaş olmuştur.

	1927	1934	1950	1960	1970	1980
Mardin	23.252	22.517	19.345	28.382	33.740	39.137
Ayvalık	13.549	13.088	13.101	16.087	17.661	19.371
İskilip	10.303	10.698	9.908	12.210	16.129	16.846
Urla	8.936	9.961	10.403	10.827	12.641	14.416
Şebin/Şarkî Karahisar	7.091	7.965	7.577	8.747	10.255	13.037

e. Nüfus artışı köyleri de etkilemiştir. Ortalama köy nüfusu zamanla artmıştır; Cumhuriyetin ilk yıllarında köyler, 19. yüzyılda olduğu gibi ortalama 25 evli idi. Cumhuriyetin sonraki yıllarında ortalama köy nüfusu şu gelişmeyi göstermiştir:

1935 : 353
1940 : 524 (2. Dünya Savaşı yığınağı nedeniyle)
1945 : 414
1950 : 456
1955 : 493
1960 : 533
1965 : 578
1970 : 608
1975 : 650
1980 : 690

Nüfus artışında sanayileşmenin etkisiyle, kentlerin bitişiğinde ve yakın nüfusları artmıştır. Bunlara örnek olarak üç büyük kentten birer örnek veriyoruz:

	1935	1950	1955	1960	1970	1975
Kâğıthane (İstanbul)	1.180	1.431	3.084	22.812	107.347	164.448

scanfan

Atatürk Tunceli'de yapılan Süngeç köprüsünün temelinin atıldığı yerde denetlemeler yapıyor. Yan sayfa: Atatürk eşi Latife Hanımla bir yurt gezisinde.

Çamdibi (İzmir)	—	2.122	5.785	15.587	32.530	42.376
Sincan (Ankara)	—	1.258	2.281	4.663	12.782	18.357

Gecekondu: 1950'lerden itibaren başlayan kentlerin gelişmesini dönemin siyasileri ve diğer yöneticileri denetim altına alamamışlardı. Bunun için 1950 öncesinde çaba gösterilmiş, fakat 1950 sonrasında kentlere göç çok büyük boyutlara ulaşmıştır. Kente gelenler kenar semtlerde basit evler yaparak yerleşmişler, zamanla bunların sayıları olağanüstü oranlarda artmıştır. "Gecekondu" denilen bu yapılarla dolu semtler özellikle büyük kentleri çepeçevre kuşatmıştır. Sonraki yıllarda sayıları daha da artarak uzak semtlere yayılmışlardır. Bir istatistik kayda göre, 1960'ta toplam 240.000 olarak kabul edilen gecekondu sayısı, 1965'te 430.000'e çıkmıştı.

Kentlerin büyümelerinin günümüzde de denetim altına alındığı söylenemez. Çünkü önce iskân olmakta, yeni semtler meydana gelmekte, halkın isteği üzerine bu semtlere su, elektrik ve diğer kolaylıklar (yol, otobüs vs.) götürülmektedir.

Nüfus artışında hâkim olan unsur, doğum fazlalığı, hastalıklara karşı etkin mücadele ile ölümlerin normal düzeye inmesidir. Dolayısıyla Türk ulusu gençtir; ülkede 19 yaşına kadar olan nüfus, 1935'te tüm nüfusun % 47.7'siydi. Bu sayı 1955'te % 48,1'e 1965'te % 51,3'e ve 1970'te ise % 52.2'ye yükselmiştir. Ancak son yıllarda daha ileri yaşlarda bir artış başlamıştır.

	1965	1970
0-14 yaşlar	% 42.0	% 41.8
15-64 yaş arası	% 54.1	% 53.8
65 sonrası	% 3.9	% 4.4

Göçler: Nüfusun artışında yurt dışından Türkiye'ye yapılan göçler gibi, 1960 sonrasında Türkiye'den yurt dışına işçi ve ailelerinin yoğunlaştırdığı göçler de etkili olmuştur.

Türkiye 19.yüzyılda kaybettiği topraklardan gelen soydaşlarının bir sığınma yeri olmuştur. Yüzbinlerce Türk vatana sığınmıştı. 20.yüzyılda da felaketler devam etmiş, özellikle Balkan Savaşı sonunda yüzbinlerce Türk anayurda göçmüştür.

Bir kayda göre (Mepernot) Balkan Savaşı başında 1921'e kadar 1.773.000 göçmen gelmişti. 1921 sonrasında da göçler devam etmiştir.

Lozan Barışı ile İstanbul dışındaki Rumlar ve Batı Trakya dışında kalan Yunanistan'daki Türkler "mübadele" edilmişlerdi. Bu mübadele, 1923-24 yıllarında gerçekleşti ve bazı resmi kayıtlara göre 380.000 Türk anayurda geldi. Ancak başka nedenlerle de göçler olmuş, bu hareket sonraki yıllarda da devam etmiştir. Bu göç hareketi günümüzde de devam etmekle beraber, oldukça azalmıştır.

Son yıllarda özellikle 1961'den itibaren Avrupa'ya, özellikle Almanya'ya işçi gönderme hareketi nedeniyle yurt dışında önemli miktarda Türk nüfusu bulunmaktadır. Günümüzde 2000.000 civarında vatandaşımızın büyük çoğunluğu Avrupa'da olmak üzere yabancı ülkelerde çalışmaktadır.

Sonuç olarak Türkiye'deki nüfusun bu görünümü canlılığını bir göstergesidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında nüfusun artması çok özleniyor, teşvik edici önlemlere başvuruluyordu. Arzulanan artış sağlanınca 1970'li yılların başında ters bir eğilim belirlemeye başladı. Bu artışın aşırı olduğu, frenlenmesi gerektiği ifade edilerek doğumların denetim altına alınması çabalarına girişildi. Bu çabaların bir sonuç verip vermediği önümüzdeki nüfus sayımlarında daha iyi anlaşılacaktır.

scanfan

Diğer Oluşumlar

Yol: Cumhuriyet dönemindeki yol siyasetinde iki ana evre vardır. 1923-48 arası demiryolu, 1948 sonrası ise karayolu yapımının ağırlık kazandığı dönemlerdir. Özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında demiryolu yapımına büyük ağırlık verilerek, ülke kısa zamanda o dönemin deyimiyle "meri ağlarla örüldü". Kömüre (Zonguldak) ve bakıra (Diyarbakır) giden hatlar tamamlandı. Bu arada yabancı şirketler tarafından işletilen ve eskiden yapılmış olan hatlar da satın alındı.
1948'lerden itibaren karayolu yapımına daha fazla ağırlık verildi. Gerçi karayolu yapımı için konulan "yol parası" kaldırılmış ise de, yeni teknik olanaklarla karayolları genişletildi. Günümüzde yurdumuzun dört bir yanına giden yollar tamamlanmıştır.
Türkiye'deki toplam kara ve demiryolları ile karayollarının asfaltlanmış miktarı aşağıda gösterilmiştir:

Yıllar	Karayolu		Demiryolu
	Toplam	Asfalt	
1925	—	—	4.086
1930	29.637	—	5.319
1938	40.235	237	7.148
1948	44.186	1.016	7.634
1958	58.512	5.232	7.804
1968	58.792	14.035	8.009
1978	59.719	31.597	8.139

Konut: Ülkemizdeki konutların koşulları da her geçen gün iyileşmektedir. Evlerde oda sayısı gittikçe artmaktadır. Örneğin, tek odalı konut oranı, 1955'te % 28,4 iken, 1970'te % 20,3'e düşmüştür. Buna karşılık üç odalı konut oranı aynı süre içinde % 17'3'ten % 23,4'e çıkmıştır.
Konutlardaki elektrik ve su gibi en sade olanaklar da artmıştır. 1940 yılında İstanbul'daki evlerin % 56,2, Ankara'dakilerin % 47.2 ve İzmir'dekilerin de % 33.1'inde elektrik bulunuyordu. Yine aynı yılda 57 il merkezinde elektrik olmasına karşılık, 6 ile merkezinde elektrik yoktu. Aynı yılda 114 ileç ve 20 bucak merkezi ile sadece 6 köyde elektrik vardı ve toplam abone sayısı 275.343 idi. Bu sayı 1950'de 486.762, 1960'ta 1.080.055'e ve 1970'te ise 1.340.433'e çıktı. Türkiye genelinde konutlarda elektrik oranı 1960'ta % 22,1, 1970'te % 37.8, 1975'te ise % 49,3'tü.
1940'ta sadece 6, 1950'de 12, 1960'ta 207 olan elektrikli köy sayısı, 1970'te 2.342'ye, 1975'te 7.262'ye ulaşmıştır. 1980'de Türkiye köylerinin yarısından fazlası elektriğe kavuşmuştur. Su bakımından da hemen hemen aynı durum söz konusudur. 1940 rakamlarına göre İstanbul, Ankara ve İzmir'de köylerde su bulunma oranı sırasıyla % 25,2, 21.4 ve 39.8 idi. Türkiye genelinde bu oran 1960'ta % 14.8 iken, 1970'te 33.2'ye, 1975'te ise % 37.2'ye yükselmiştir.

Diğerleri: Türkiye'nin koşullarının her geçen gün geliştiğine ilişkin birkaç örnek de verebiliriz:

Telefon:	1928	1938	1948	1958	1968	1978	1980
İstanbul	11.082	13.024	15.237	—	—	—	—
Ankara	975	2.506	7.356	—	—	—	—
İzmir	711	2.011	9.493	—	—	—	—
Toplam				160.318	—	919.000	1.120.000

scanfan

Atatürk 1927 yılı yazında Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan bir toplantıdan katılanlarla birlikte çıkarken. Yan sayfa: Atatürk'ün 1924 yılında Samsun'a yaptığı bir gezi esnasında subaylarla çektirdiği bir resim.

	1938	1948	1958	1968	1975	1980
Radyo	33.753	224.340	1.167.052	2.885.000	4.120.000	4.282.090
Televizyon	—	—	—	—	639.348	3.433.000

Askeri hastaneler dışındaki hastanelerde yatak sayısı da artmıştır. Ancak bu artışın, nüfus başına düşen yatak bakımından aynı oranda olmadığı da gerçektir.

Yıllar	1928	1938	1948	1958	1968	1978
Yatak s.	3.695	11.316	16.382	41.962	65.446	86.526

Örneğin 1977'de bütün hastanelerdeki yatak sayısı 105.053 idi.

2.SOSYAL ALANDAKİ GELİŞMELER

Türk toplumunun gelişmesinde 19.yüzyılın ikinci çeyreğinden (1826) itibaren değişik bir oluşum gözlenir. Çünkü yeniçerilerin kaldırılmasını izleyen dönemde Osmanlı Devletini Avrupa'ya benzetmek girişimi kesinlikle etkili olmuştur. Kişiyi baştan (fes) ayağa (sarı çizmeden nefret edip kundura giymek gibi) değiştirmekle de gözlenen bu hareket, 1839'da ilan edilen Tanzimat ile kesin bir yön aldı.

Artık bireyleri değil, toplumun da bütün yönlerini değiştirmeye yönelik bu çabalar arasında yasa egemenliğinin sağlanması başta gelen konudur. Burada söz konusu olan hukuk/yasa egemenliği, geleneksel örfün egemenliği değil, yeni alınmaya çalışılan hukukun egemenliğidir. Burada söz konusu olan "değişme"ye 19.yüzyıl tarihinde değinilmişti. Yine orada gösterildiği gibi, esas olması gereken ne olursa olsun değişmek değil, Türk toplumunun çağındaki Avrupa'ya göre hangi yönlerinin aksak, hangilerinin değişmeye, hangilerinin de korunmaya değer olduğunun bilinmesiydi. Ancak 2.Mahmud'un çabası böyle bir ayırım olmayıp, bütün alanlarda değişmekti. Kendisinden sonraki dönemlerde padişah olan oğulları ve torunları, onun çizgisinden pek ayrılmak istemediler. Çünkü Osmanlı geleneği, birisinin yaptığını devam ettirmek esasına dayanıyordu. Buna karşın genelde bu ıslahat başarılı olamayınca, nedenleri bambaşka yerlerde aranmaya çalışılmıştır.

Daha önceki bölümde de belirtildiği gibi, 19.yüzyıl gelişmeleri içinde en önemli husus, kanunlaşma hareketidir. Bunda da iki ana görüş hâkimdir. İlki Avrupa yasalarını çevirerek aynen almak, ikincisi ise ülkenin koşulları ile yeni bir bileşime gitmekti. İlkine örnek Ceza Kanunnâmesi, ikincisine Arazi Kanunnâmesi ile Mecelle'dir. 19.yüzyıl sosyal gelişmeleri bu iki esasa göre yorumlanıp değerlendirilebilir.

Bazı Osmanlı devlet adamları 19.yüzyıl boyunca Batı devletleri modelinde bir "Anayasa" peşinde koşmuştur. 1876'da ilan edilen Kanun-ı Esasi, bazı maddeleri uygulanmasa da yürürlükte kalmış, hatta değişikliklerle birlikte 23 Nisan 1920 sonrasında Ankara'da kurulan yeni yönetimin de temel yasası olmuştur. Oluşan yeni koşullarda 20 Ocak 1921'de kabul edilip 7 Şubatta yürürlüğe giren "Teşkilat-ı Esasiye Kanunu"nda anlam bulmuştur. Devleti ve toplumu tam olarak yansıtması gereken bu Anayasalar, ne yazık ki Batıda gelişen toplumların oluşturduğu hukukun birer yansıması olup, Türk toplumunda da aynı güzel sonuçları vermesi umuluyordu.

20 Nisan 1924 tarihinde, yakın yılların da deneyimiyle hazırlanan Teşkilat-ı Esasiye Kanunu kabul edildi. Bu

scanfan

Çağdaş düzeye çıkarmak istediği Türk toplumunun yeni görünümünü yansıtan bir resim. Atatük, Mareşal Fevzi Çakmak'ın kızlarının düğününde. Yan sayfa: Kalkınmanın en önemli öğesinin eğitim olduğunu vurgulayan Atatürk, İstanbul Üniversitesi'nde ders sıralarında öğrenciler arasında bir dersi izlerken.

anayasa 1928, 1931, 1934 ve 1937 yıllarında birçok değişikliğe uğramıştı. 1945'te dili sadeleştirilmiş, 1952'de ilk yazıldığı dile dönülmüş ve Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi ve hukuki temeli olmuştur. Demokratik yaşama geçildikten sonra, yeni koşulların ortaya çıkması ve ülkeyi yönetenlerin değişmesiyle bazı buhranlar meydana gelmiş, sonuçta 1960 darbesi ile bu anayasa yürürlükten kaldırılmıştır.

27 Mayıs 1960'tan sonra yurdumuz bir süre geçici bir anayasa ile yönetildi: 12 Haziran 1960 - 9 Temmuz 1861. Çeşitli bilim kurullarınca hazırlanıp, Kurucu Meclis'in son şeklini verdiği Anayasa, 9 Temmuz 1961'de halkoyuna sunularak % 60,4 evet oyu ile kabul edildi. Bu anayasa 1972'de birçok değişikliklere uğramışsa da, Türkiye'nin bütün buhranlarını çözmek için yetersiz kalınca 12 Eylül 1980'de oluşan Milli Güvenlik Konseyi , Türkiye'nin gerçekleriyle daha fazla uyuşan, yakın yılların tepkilerini değil, kalıcı unsurları içeren bir Anayasanın hazırlanması görevini Danışma Meclisi'ne devretti. Bu satırlar yazıldığı sırada yeni Anayasa üzerindeki çalışmalar son aşamasına gelmiş bulunmaktadır.

Hukuk alanındaki değişmelerin en önemlilerinden birisi de Medeni Kanun'un kabülüdür. İsviçre Code Civil'inin çevirisi olan buyasa 17 Şubat 1926'da kabul edilmiş, aynı yılın 4 Ekiminde yürürlüğe girmiştir. Bu yasanın Türk gelenek ve göreneklerine uymayan noktalarını düzenleme yolundaki çalışmalar günümüzde sürdürülmektedir.

19.yüzyılın özlemi olan "kanun", 20.yüzyılda olağanüstü bir bolluğa ulaşmıştır. Buna karşın Türk toplumunda özlenen huzur ve güvenin özellikle son yıllarda tam olarak yerleşememiş sorunların sadece yasayla değil, insan vicdanı, toplumumuzun gelenek ve görenekleri ile bunlara bağlı iyi niyetle çözümleneceği ağır da olsa ortaya çıkmaktadır.

Laiklik: Türkiye Cumhuriyeti'nin temel özelliklerinden birisi laikliktir. Gerçi daha 19.yüzyılın sonlarından beri bu konuda bazı izler varsa da, tam olarak Cumhuriyetin kuruluşundan sonra gelişip kesinleşmiştir. 23 Nisan 1920'lerdeki hükümette "Şer'iye ve Evkaf" Vekâleti kurulmuş, İstanbul'daki şeyhülislamın görevini ve vekâlet üstlenmişti. 3 Mart 1924'te Halifeliğin kaldırılmasına ilişkin yasayla birlikte Şer'iye ve Evkaf Vekâleti de kaldırılmıştır. Ülkenin dini yaşamıyla ilgili işlerini yeni kurulan "Diyanet İşleri Reisliği" yürütecekti. Bu kurumun başına da ilk kez Ankara Müftüsü Rifat Efendi (Börekçi) getirildi.

1924 tarihli Teşiklat-ı Esasiye Kanunu'nun 2. maddesinde yer alan devletin dininin İslam dini olduğuna ilişkin, 10 Nisan 1928 tarihli değişiklikle kaldırıldı. Ancak o döneme ait kaynaklar din ile devlet işlerinin ayrılması demek olan laikliğin "dinsizlik anlamına almanın çok yanlış" olduğuna işaret ederler. Ancak yine o dönemde yaşayanların büyük çoğunluğunun laikliği "din ile devlet işlerinin birbirinden ayrılması" biçiminde anladıkları da bilinmektedir.

Bu arada laiklikle bir ilgisi olmadığı halde ortaya çıkan ezan sorunu da dikkati çekmektedir. Atatürk'ün kişisel isteğiyle Diyanet İşleri Başkanlığı ezanı Türkçeleştirmiş ve bu konuya kendi örgütüne duyurmuştur. Böylece ezan Türkçe okunmaya başlanmıştır. Atatürk'ün ölümünden sonra 1941'de Türk Ceza Kanunu'nun 526.maddesinde değişiklik yapılarak ezanın Türkçe okunması bir yasa gereği olmuştur. 16 Haziran 1950'de ezanı Arapça okuyanlara ceza veren yasa maddesi değiştirilerek Türkçe veya Arapça okunması serbest bırakıldı.

Bu arada tekke, zaviye ve türbeler Bakanlar Kurulu kararı uyarınca 2 Eylül 1955'te kapatılmış, buna ilişkin yasa da 30 Kasımda kabul edilerek 13 Aralıkta yürürlüğe girmiştir.

scanfan

Ancak Atatürk'ün bir süre sonra Türk büyüklerine ait türbelerin açılmasına olanak sağladığı da bilinmektedir. Nitekim 1 Mart 1950 tarihli yasayla 1925 tarihli yasa kaldırılarak bazı türbeler ziyarete açılmıştır.

Kadın Hakları: Türk toplumu tarihi boyunca kadına her zaman en yüksek yeri ve değeri vermişti. Son zamanlarda özellikle kent ve kasabalarda geriler gibi olan bu hakların verilmesi, Cumhuriyet döneminde gerçekleşti. Kadın hakları konusunda en önemli hareket Medeni Kanun'un kabul edilmesi olmuştur.
Kadınların seçme ve seçilme ile ilgili hakları da zamanla kabul edildi. 3 Nisan 1930'da Belediye Meclisine, 26 Ekim 1933'te köy ve mahalle muhtar ve ihtiyar heyetlerine seçme ve seçilme hakları sağlandı. Son olarak da 5 Aralık 1934'te milletvekili seçme ve seçilme haklarına kavuştular. 1935'te Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne 18 kadın milletvekili girmişti. Bu sayı sonraki yıllarda oldukça geriledi (örneğin, 1950'de 3, 1957'de 8).
Günümüzde kadınlarımız fiziki durumlarının olanak verdiği hemen hemen bütün alanlarda çalışmaktadırlar. Sanat, bilim gibi alanlarda da başarılı olan kadınlarımızın sayısı küçümsenemeyecek düzeydedir.

Giyim: Giyim çevrenin ve sosyal koşulların etkilediğ ibir biçimde 19.yüzyıl boyunca değişmekteydi. Zaman zaman hızlanan bu değişmeler, özellikle kentlerde kendisini göstermişti. Giyimin en önemli unsuru başlık olarak göze çarpmaktaydı. Milli Mücadele sırasında kalpak bir tür ulusal başlık (serpuş) sayılmıştır. 1830 yıllarında 2.Mahmud'un değiştirdiği "fes", 1925'lerde halkın ulusal başlığı kabul ediliyordu. Oysa 1830'larda fese karşı oldukça büyük bir direnme görülmüştü. 24 Ağustos 1925'ten itibaren Atatürk şapka giymeye başladı. Sonuçta önce memurların (devlet görevlilerinin), daha sonra da halkın şapka giymesini öngören yasa 25 Kasım 1925'te kabul edildi.
Giyime bağlı öteki değişmeler, zaman zaman zorlanarak sürdürülmek istendi. Fakat "şapka" dışında Atatürk'ün fazla zorlama taraftarı olmadığı, yerel gelenek ve göreneklere saygılı olduğu da bilinmektedir. Giyimle ilgili gelişmeler ekonomik koşulların da zorlamasıyla yakın yıllarda doğal akışını almıştır.

Diğerleri: Eskiden beri ailelerde var olan fakat etkinliğini pek göstermeyen aile adı, yani **soyadı** alınmasına ilişkin yasa 21 Haziran 1934 tarihinde kabul edildi ve 6 ay sonra da yürürlüğe girdi. Gazi Mustafa Kemal'e, Türk Ulusunun Büyük Kurtarıcısına, 26 Kasım 1934 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından sadece O'na ait olmak üzere **ATATÜRK** soyadı verildi.
Sosyal alandaki değişmeler Türk toplumunun genel yapısını da etkilemek yönündeydi. Gerçi bu değişmede esas alınan yaşam tarzı, Avrupa'da 18.yüzyıldan itibaren gelişen ve kendi koşulları içinde var olan yaşamdı. Ancak Atatürk bu yaşam tarzının içinde ulusal özelliklerin yaşamasına ve kaybolmamasına özen göstermiştir. O zeybek oyununu sevdiği gibi, Sofya'da askeri ateşe iken bir baloya yeniçeri kıyafetinde gitmekten de çekinmemiştir.
Atatürk müzik alanında Batı müziğinin Türk toplumuna girmesini ve etkin olmasını istemiştir. Fakat bunun yanı sıra sevdiği ve haz duyduğu Türk müziğinin de varlığını sürdürmesinden yanadı. Zaten zevk ve beğeni alanındaki konuların doğrudan etkiyle değiştirilemeyeceği kesindir.
Toplumu ve aynı zamanda ona bağlı öteki alanları

scanfan

ilgilendiren bazı değişmelere de kısaca değinmek gerekir. Bu değişmelerle uluslararası değerlere Türk ulusu da katılmış oluyordu. 26 Aralık 1925'te kabul edilip, 1 İkinci Kanun (Ocak) 1926'da yürürleğe giren yasayla uluslararası takvim ve saat eskisiyle yer değiştirdi. 24 Mayıs 1928'te kabul edilen uluslararası rakkamlar, 1 Hazirandan itibaren kullanılmaya başlandı. 26 Mart 1938'de kabul edilen bir yasayla da eski ölçü birimleri (arşın, endaze, okka, dirhem vs.) yerine metre ve gram esası getirildi. 5 Ocak 1924 tarihinde cuma olarak yasalaşan hafta tatili, 27 Mayıs 1935'te yeni bir yasayla pazar gününe alındı. Yarım gün olan cumartesi tatili de 1975'te tam güne çevrildi.

3. EĞİTİM VE KÜLTÜR

Cumhuriyet dönemindeki iki ana unsur hemen hemen bütün yönleriyle etkili olmuştur. Bunlardan ilki Türklüğe verilen önem, ikincisi de dinin sosyal yaşama fazla girmiş olduğu kabul edilerek bunun geriletilmesidir. Bu son unsur, laikliğin gereğini yapmak olarak da adlandırılabilir. Bu iki ana özellik, eğitim alanında da hâkim unsurudur.

Türkiye Cumhuriyetinin ulusal bir devlet olduğu ilk ana özelliktir. Osmanlı Devleti de Türklerin kurduğu bir devlet olmakla beraber, zamanla bir "imparatorluk" olarak birçok ulusu içine almıştı. Bunun yanı sıra çeşitli dine mensup insanları da sınırları içinde barındırıyordu. 19.yüzyıl başlarından itibaren Hıristiyanlardan başlayan milliyetçi akımlar, bu ulusların ayrı birer devlet halini almalarıyla sonuçlandı. Son olarak Müslümanların bir kısmı da 1.Dünya Savaşı sırasıda ayrılmak istemişlerdi. Osmanlı Devleti'nin parçalanmasını önlemek için **Türk** özelliklerine pek önem verilmemekle beraber 20.yüzyılda beliren bu durum, artık Türklerin varlığını ilan etmelerine yol açmıştır.

Balkan Savaşı bu olayların gelişmesinde kıvılcım olmuş, 1.Dünya Savaşı da kesin etkiyi yapmıştır. Bu olayların içinde bizzat yaşayan Mustafa Kemal Paşa, 1919 sonrasında Anadolu'da varoluş kavgasını yapan unsurun Türkler olduğunu gördü. Milli Mücadele Türklerin kendi vatanlarını kurtarmak ve sınırlarını belirlemek kavgasıydı. İşte 1919-1922 arasındaki mücadele sonunda ortaya yeni bir gerçek çıkmış, Türkiye Cumhuriyeti'nin genel eğitim ve kültür siyaseti de değişmiştir. Bunu belirlemek ve etkilemek Atatürk'ün temel amacıdır ki, buna uygun biçimde soyadını **Atatürk** olarak aldı. Atatürk, bu yeni oluşumda en etkili unsurun manevi unsurlar, yani kültür olduğunun da bilincindedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 10.yılı dolayısıyla yaptığı söylevde **Ne Mutlu Türküm Diyene** olarak ifade ettiği gerçek bunu yansıtmaktadır. Artık bu ülkede yaşayan insanlar bilinçli bir biçimde **Türküm** diyebilmeli, böylece diğer hususlara bakılmaksızın kendilerini bu devletin sahibi sayılabilmeli idiler.

Atatürk, Osmanlı Devleti'nin Avrupa'ya göre geri kalmasının nedenlerinin yeni dönemde de etkisini göstermesini arzulamıyordu. Elinden geldiğince buna fırsat vermemeye çalıştı. Osmanlı Devleti'nin geriliğinin başlıca nedeni olarak "dininin sosyal yaşama fazla girdiği ve hemen her alanı etkilediği" kabul ediliyordu. Bu ve benzeri üşünceler, 19.yüzyıl sonları aydınının ortak düşüncesiydi. Osmanlı Devleti'nin birliğini sağlamak bakımından ortak bir unsur sayılabilirse de, artık Türkiye Cumhuriyetinde daha başka koşullar söz konusuydu. Bu nedenle 1924'ten itibaren laikliğin gereği olarak birçok atılımlar yapılmış, tekke, zaviye ve türbeler kapatılmıştı.

Tevhid-i Tedrisat (öğretimin birleştirilmesi) yasası da birçok önemli yasayla aynı günde (3 Mart 1924) kabul edildi. Bu yasayla bütün eğitim ve öğretim tek elde toplanıyordu. Bu

scanfan

Ataturk ve İnönü, Ankara Halkevi'nde yapılan dil kongresini izlerlerken. Yan sayfa: Atatürk, Türk dili ve tarihinin araştırılması üzerinde titizlikle duruyor çalışmaları bizzat denetliyor ve toplantılara başkanlık ediyordu. Bu resim Dolmabahçe Sarayı'nda dil üzerinde yapılan bir çalışmayı yansıtmaktadır.

arada son yüzyılda sadece birer dini eğitim kurumu halini alan medreseler kapatıldı. Yerlerini İmam-Hatip Okulları aldı. Fakat bu okullar da dönemin genel akışı içinde öğrencisizlikten 1930'lardan sonra kapanmak zorunda kaldılar.

Alfabe Değişikliği: İslamiyetin de etkisiyle Göktürk ve Uygur alfabelerinin yerini Türkler arasında 10.yüzyıldan itibaren Arap alfabesi almıştı. Bu alfabe ile yüzlerce yıl Türk dili yazılmaya çalışılmıştır. 19.yüzyılda beliren karşı düşünce 1.Dünya Savaşı içinde Enver Paşa'nın adıyla anılan ayrı harfler biçiminde ıslahatçı fikre ulaşmıştı. Fakat kültür alanında Doğu ile bağı tamamen koparmak amacıyla alfabe değişikliği gerekli görülerek 1928 yazında hazırlıklara başlanmıştı. 3 Kasım 1928 tarihinde kabul edilen yasayla Latin alfabesi kökenli Türk harfleri kabul edildi. Yeni harfleri öğrenmek amacıyla 1 Ocak 1929'dan itibaren (millet mektepleri) açıldı. O güne kadar okutulmakta olan Arapça-Farsça dersleri de kaldırıldı. Bunların yerine konmak istenen Latince ve Yunancadan da bir süre sonra vazgeçildi.

Türk Ocakları ve Halk Evleri: 1908 sonrasında milli duyguyu aşılamak için açılan Türk Ocakları Cumhuriyetin ilk yıllarında da etkinliklerini sürdürmüşlerdi.Ancak 10 Nisan 1931 tarihinde kendisini lağvederek Cumhuriyet Halk Partisi'ne devretti. Başkanı olan Hamdullah Suphi Bey de Bükreş Büyükelçisi oldu. Bu dönemin halk eğitimi kurumu, 19 Şubat 1932'de 11 il merkezinde ilk kez açılan Halk Evleri'dir. Daha küçük merkezlerde ve köylerde ise Halk Odaları vardı. 1945 sonrası demokratik dönemde Cumhuriyet Halk Partisi ile fazla içli dışlı olan bu kurumun halkın tamamına hitap etmeyeceği açıktır. 1951'de kapatılmış, 1952'de mal varlıkları hazineye geçmiştir. Türk Ocağı 1949'da yeniden kurulmuşsa da eski etkinliğine kavuşamamıştır.

Öğretim: Cumhuriyetten sonraki eğitim seferberliğinde öncelik ilköğretime verilmişti. Bu çabalar sonraki yıllarda da devam etmekle beraber, mali güçlükler nedeniyle hemen sonuç almak mümkün olmadı. Öğretim elemanı yetiştirmek amacıyla önce öğretmenlere görev verilmiş, daha sonra da köylere öğretmen yetiştirmek amacıyla Köy Enstitüleri açılmıştır (17 Nasina 1940). Bir süre sonra çeşitli eleştirilere uğrayan bu kurum ıslah edilmiş, sonuçta 1954'te İlköğretmen okullarına dönüştürülmüştür.

Dil ve Tarih Konuları: Türk dilinin ve tarihinin incelenmesi Atatürk'ün severek uğraştığı konulardı. Dolayısıyla dil ile ilgili çalışmalara da zevkle katılıyordu. Türkçenin gelişmesi ve sadeleşmesini her zaman teşvik edip desteklemişti. Bunun üzerine de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'ni kurdurmuş (12 Temmuz 1932), Türk Dil Kurultaylarının çalışmalarına da katılmıştır. Atatürk 1932-34 yıllarında tamamen Öz Türkçe konuşup yazmaya çalışmış, fakat bunun tutarsızlığını görünce, yaşayan Türkçeye dönmüştür. Hatta kâtip, kitap, mektup, mektep gibi Arapça kökenli sözcüklerin Türkçenin malı olmuş kabul ederek Türkçeden atılmaması için Güneş-dil teorisini benimsemişti. Günümüzde dil konusunda sürekliliği essas alan ve kuşaklar arası kopukluk istemeyen ile Türkçeyi tamamen sadeleştirmek (arıtmak) görüşü mücadele halindedir.

Türk tarihinin incelenmesi yanında artık Türklerin bir yurdu haline gelen Anadolu'nun geçmişi de incelenmeye başlanmıştır. Türk uygarlığını incelemek amacıyla 15 Nisan 1931

scanfan

tarihinde Atatürk Türk Tarihi Tetkiki Cemiyeti'ni kurdurmuş, birçok kez çalışmalarına başkanlık etmiştir. Böylce Türk tarihinin Osmanlı öncesi hem Anadolu, hem de Orta Asya kökleri incelenmeye başlanmıştır. Anadolu'nun Yunanlılardan önceki durumunun ortaya çıkarılması da Atatürk'ün amaçlarından birisiydi.Bu amaç Yunanlıların Anadolu'ya göz dikmelerine karşı bir yanıt niteliğindeydi. Çünkü Anadolu'da Yunanlılardan önce de yaşamış uluslar ve uygarlıklar vardı.
Atatürk dil ve tarih konularını içten benimsemiş, kişisel servetinin gelirini Türk Tarih ve Türk Dil Kurumlarına bağışlamıştır.

4.TÜRK ORDUSU

Ordu-milletin en güzel örneği Türk ulusudur. Türk Ordusu ulusunun bağrından çıkan orduların en güzel örneğidir. Türk Ordusu yüzyıllardır Türk varlığının ve Türk Devletinin temel kurumu olmuştur. Türkler ulus ve devlet olarak varlıklarını sadece ordularına borçludurlar diyebiliriz. Bu yönü ile Türk Ordusu, Türk ulusunun her şeyidir.
Türk Ordusu sürekli kendini yenileyen bir yapıya sahiptir. Çağın gerekleri ne ise onu benimseyen, ulusunun bağımsızlığına gölge düşürmemek için durmaksızın eğitimini geliştiren bir kurumdur. Son olarak 1918 sonrasında da ülkenin bütünlüğünü ve sınırlarını belirleyen en büyük güç, Türk Ordusu ve onun askeri zaferi olmuştur. Atatürk bu ordunun bir bireyi olarak yetişmiş, Türk Ordusunu Kurtuluş Savaşı'nda zafere ulaştırarak ulusunun en büyük güvenini ve sevgisini kazanmıştır.
Türk Ordusu Cumhuriyetten sonra uzun yıllar 20.yüzyılın en büyük askerlerinden Mareşal Fevzi Çakmak'ın yönetiminde kaldı. Deniz ve hava kuvvetleri de zamanla gelişerek 1949'da ayrı birer komutanlık halini aldılar. 1973'e kadar Türk Kara Kuvvetleri üç ordu halinde teşkilatlanmıştı. 1974'teki Kıbrıs Harekâtı yakın yıllarda Türk Ordusunun giriştiği en önemli harekâttır. Bundan sonra Adalar Denizi kıyılarında Ege Ordusu adıyla 4. bir ordu da kuruldu. Jandarma Genel Komutanlığı da iç güvenliği sağlamakla görevlidir.
Türk Ordusu Türk ulusunun ve Türkiye Cumhuriyeti'nin asıl koruyucusu ve kollayıcısıdır. Bu özelliğini binlerce yıldan beri devam ettirmektedir.

5.EKONOMİK GELİŞMELER

Giriş: Osmanlı Devleti'nin ekonomik yapısı 19.yüzyıldan itibaren değişmeye başlamış, 1826 sonrasında bu değişme daha da hızlanmıştır. 1838'de İngiltere ile imzalanan ticaret antlaşması, diğer devletlere de yaygınlaştırılarak, Osmanlı ülkesi sanayi ülkelerinin, özellikle İngiltere'nin ürünleri için bir açık pazar haline gelmiş, yerli üretim nerede ise unutulmuştur. Öyle ki, 1877'de üretimde bulunan Divriği demir madeni, 1930'lardan sonra adeta yeniden keşfedilmiştir.
Daha önce de belirtilmeye çalıştığımız gibi, ithalatı bu dönemde sosyal yaşamı tam olarak etkileyen "alafrangalık" da hızlandırıyordu. Yerli üretim "alaturka" yani "Türk usulü" diye horlanıp beğenilmiyordu. 1908 sonrasında kırılmaya çalışılan bu düşünce ve davranışlar, etkilerini savaş nedeniyle devam ettirdiler. Bu arada 1914'te kaldırılan her türlü hak ve imtiyazlar, yani kapitülasyonlar, Mondros Mütarekesi ile yeniden konmak istenmiştir. Milli Mücadele sonunda gerçekleştirilen Lozan Barışı ile Türkiye ekonomik gelişmesi için koşulların gereklerini yerine getirmek hakkını da almıştı. Sadece gümrük mevzuatında 1929'a kadar devam edecek bir geçiş dönemi söz konusuydu.
Kurtuluş Savaşı'nı yapan devlet adamları zaferin ardından

scanfan

Türk Ordusu Atatürk'ün gözbebeğiydi. Bağrından kopup geldiği bu orduyu üniformasını çıkardığı andan itibaren de denetlemiş, manevralarına katılmış ve başkomutanlık görevlerini her zaman yerine getirmişti. Yan sayfadaki resimle birlikte O'nu katıldığı manevralardan birini izlerken görüyoruz.

gelen ekonomik savaşın zorluğunu biliyorlardı. Kulaklarına İngiliz Devlet adamlarının sözleri de geliyordu. Çünkü "siyasal haklarını verelim, nasıl olsa ekonomik açıdan yine bize muhtaç olacaklardır" dedikleri de biliniyordu. Bundan da önemlisi ülkenin kendi koşullarını yaratması, kendi ekonomik düzenini de kurması gerektiğini biliyorlardı. Bu nedenle daha Lozan görüşmeleri devam ederken, 1923 başlarında İzmir'de bir İktisat Kongresi toplandı. Kâzım Karabekir Paşa başkanlığında 17 Şubat 1923'te çalışmalarına başlayan kongre 4 Marta kadar devam etti. Ülkenin yeni ekonomik siyaseti belirlenmeye çalışıldı. Çünkü Atatürk'ün bu kongrede söylediği gibi: "Siyasi,askeri muzafferiyetler ne kadar büyük olurlarsa olsunlar, iktisadi muzafferiyetlerle tamamlanmazlarsa husule gelen zaferler payidar olmaz, az zamanda söner."

Ankara'nın yeni koşulları ekonomik konularda oldukça duyarlıydı. Lozan'da özellikle dış borçlar konusunda oldukça dikkatli davranılarak Türkiye'nin çıkarları korunmuştu. Çünkü Anadolu'nun uzun süren mücadeleler ve savaşlar nedeniyle yorgun ve bitkin düştüğünü görmüşlerdi. Bu duruma çare aramak gerekliydi. Ülkenin tarımsal kalkınmasına etkili olmak amacıyla âşar vergisi kaldırıldı: 27 Şubat 1925. Bu arada 1 Mart 1925'te de tütün rejisi satın alınmıştı. Yerli sanayii teşvik için 9 Aralık 1925'te "görevlilerin yerli kumaştan elbise giymelerine dair kanun" kabul edildi. Benzer ekonomik önlemler sonraki dönemlerde de alınmaya devam edildi.

Ancak 1929-30 yıllarından itibaren dünyayı da etkisi altına alan ekonomik buhran Türkiye üzerinde de izler bıraktı. Özellikle tarımsal üretim fiyatları düşmeye başlamış, bu yıllarda devam etmiştir. Bu nedenledir ki, Cumhuriyetin ilk yıllarında girşilen tarımsal üretim atılımları zamanla gerilemiş, hatta bir kısım işletmeler terk edilmiştir. Buhranın etkisiyle siyasal olaylarda canlanmış, Serbest Fıkra'nın karşısında olan Cumhuriyet Palt partisi devletçi siyaseti senimsemiştir. Ülkenin sanayileşmesi yolunda girişimlere ağırlık verilerek planlar yapılması bundan sonradır.

Tarımsal Üretim

Tarım Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nde de uzun süre halkın temel geçim kaynağı olmuştur. Bu dönemde tarımsal üretimin gelişmesinde, ülkenin iç koşullarının yanında dünya koşulları da etkili olmuştur. Her şeyden önce artan nüfus için yeni gelişmeler gerekmiştir.

Tarım yapılan alanlar ilk dönemlere oranla oldukça artmıştır. 1928'de ülke topraklarının % 9'1'i ekili alan iken, 1938'de bu oran % 17,3'e çıkmıştır. Bu konuda yaklaşan 2.Dünya Savaşı'nın da etkili olduğu kesindir. Ekili alan oranı 1948'de pek az artmış görünüyor: % 17.9. Bu tarihten sonra büyük artış görülmüş, 1958'de % 29.3'e çıkmıştır. Bu rakam sonraki yıllarda da pek az artacaktır. 1968'de % 29,6, 1978'de ise % 31.1'dir. Ancak 1959 ile 1978 arasındaki üretim artışını ekili alanlarla değil, tarımsal makineleşme, gübre ve sulama ile yorumlamak daha doğru olur.

Bağ-bahçe alanları yani dikili alanlar daha düzenli bir biçimde artmıştır . Fındık ve üzüm gibi geleneksel dikili alanların yanında narenciye ve elma bahçeleri de artmıştır. Böylece 1928'de % 1.2 olan dikili alan oranı 1948'de % 1.9'a, 1958'de % 2.5, 1978'de ise % 4.3'e yükselmiştir. Meyve üretimindeki büyük artışı, aşağıdaki cetvelde elmadan izlemek mümkündür.

Üretim değerleri: Türkiye'deki tarımsal üretimin gelişme-

scanfan

sini iklime bağlı yıllık üretim miktarlarını beşer yıllık dönemler halinde ortalamalarını alarak yaptığımız şu listeden izleyebiliriz. Rakamlar hep bin ton olarak okunmalıdır.

Yıllar	Buğday	Mısır	Pirinç	Patates	Pamuk	Ş.Pancarı	Elma
1928-32	2.379	524	36	105	53	108	—
1931-35	2.567	497	59	122	40	311	90
1936-40	4.020	640	57	224	65	453	100
1941-45	3.320	635	47	273	61	575	80
1946-50	3.630	635	53	413	78	724	96
1951-55	6.330	820	88	935	151	1.308	119
1956-65	7.190	920	106	1.335	170	2.838	196
1961-65	8.450	950	133	1.575	273	3.403	326
1966-70	9.920	1.020	140	1.833	403	4.454	630
1971-75	12.290	1.133	151	2.250	531	5.920	866
1976-79	16.850	1.306	185	2.817	501	9.352	1.088

Türkiye'deki tarımsal üretimin artışında tarımsal makineleşme, sulanan alanların artması ve gübre kullanılması etkili olmuştur. Bunun için ülkedeki traktör ve karasaban sayısının gelişmesini görmek yararlı olacaktır. Traktör sayısı Cumhuriyetin ilk yıllarında tarımsal buhran nedeniyle gerilemişse de, 1948'lerden sonra artmaya başlamıştır. Karasaban ise 1960'lardan sonra sürekli olarak gerilemektedir; bu da makineleşmeye bağlı olmuştur:

	1926	1948	1952	1960	1970	1975	1979
Traktör	1.501	1.756	31.415	42.136	105.865	243.066	440.502
K. Saban (000)	1.187	1.625	1.982	1.991	1.975	1.381	985

Coğrafi koşulların izin verdiği oranda yapılan barajlar ve sulama tesisleri ile sulanabilir alanlar sulanmaktadır. 1977'de sulanabilir alanın % 30 kadarında sulama yapılabiliyordu.

Cumhuriyetin ilk yıllarında doğal gübre ile yapılan gübrelemenin yerini son zamanlarda yapay gübreler almıştır. Böylece gübrelemenin artması, üretim artışında da etkili olmuştur. Gübre kullanımı özellikle 1960'lardan sonra artmıştır. Gübre miktarı ile gübrelenen arazinin toplam ekilen araziye oranı aşağıda gösterilmiştir:

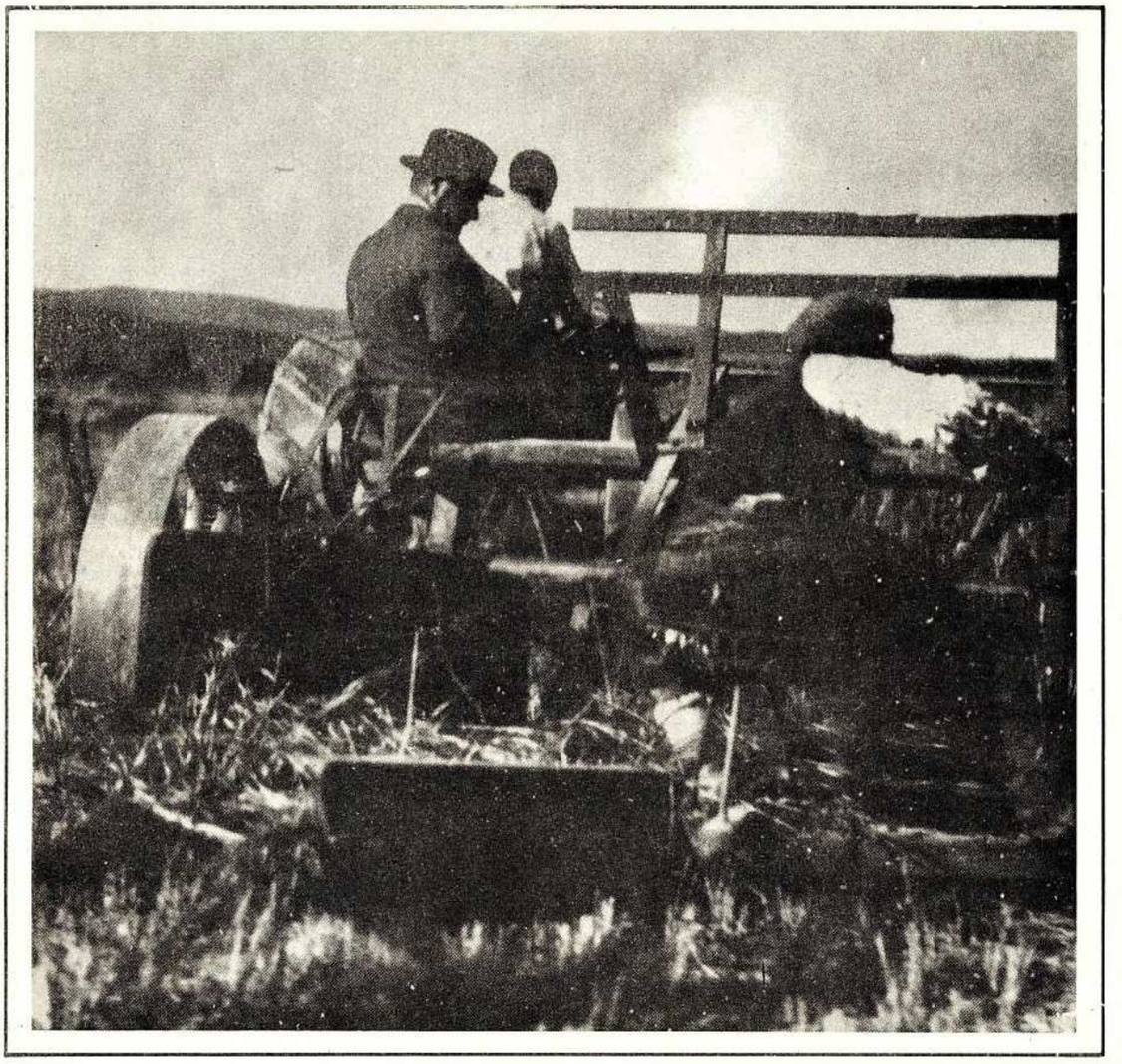
	1965	1970	1975	1978
Gübre (000 ton)	803	2.217	3.692	7.474
Gübrelenen arazi	% 2	% 8	% 15	% 26

Sulama ile gübre kullanımı verim artışını sağlamış, artan verimle de daha fazla ürün elde edilmiştir. Ancak verimin henüz arzu edilen düzeye geldiği söylenemez.

Hayvancılık: Türkiye'nin coğrafi koşulları bazı yörelerde tarımdan çok hayvan yetiştirmeye uygundur. Türk çiftçisi tarla tarımı ile uğraşırken bunun yanında bazı hayvanları da besler. Eskiden çift sürmek için gerekli olan sığır veya at, traktörün yaygınlaşması ile gerilemişse de, bu hayvanlar sütü ve eti için yine de beslenmeye devam edilmektedir. Bu arada son yıllarda besicilik denilen hayvan beslenen özel yerler ve besici adı verilen hayvancılar artmıştır.

Türkiye'de sadece hayvancılıkla geçinen aileler, toplam nüfusun ancak % 10'u kadar ise de (1970'lerde) bu sayı gittikçe gerilemektedir. Bununla beraber, hayvancılık

scanfan



Atatürk, Türkiye de modern tarımın hızla yaygınlaşması için elinden gelen çabayı harcıyordu. O'nu Atatürk Orman Çiftliği'nde traktör kullanırken görmekteyiz. Yan sayfa: Atatürk komutanlarla birlikte bir manevrayı izliyor.

tarımın yanında hâlâ değerini korumaktadır. Genel tarımsal üretimin içinde hayvancılığın payı % 30 kadardır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yeni siyasal sınırların büyük göç yollarını kesmesi yüzünden hayvancılık bir süre durgunluk geçirmiştir. Bu arada hatalı tekel siyaseti tuz fiyatının yükselmesine neden olmuştur. 1935'te tuz fiyatı 6 kuruştan 3 kuruşa indirilmiştir ki, bu hayvancılığın gelişmesinde öteki koşullarla birlikte etkili olmuştur.

Belli başlı hayvan cinslerinin bazı zamanlardaki miktarları şöyledir (rakamlar 000 , bin adet olarak okunacaktır):

Yıllar	Koyun	Sığır	At	Deve	Tavuk-Horoz
1924	10.787	5.824	636	80	—
1935	17.426	7.254	842	119	16.679
1940	26.272	9.759	898	109	18.446
1950	23.083	10.123	1.140	110	19.344
1960	34.463	12.435	1.312	65	27.164
1970	26.471	12.756	1.049	31	32.306
1975	41.366	13.751	871	18	39.327
1979	46.026	15.567	807	12	53.709

Bu tablo bazı gerçekleri yansıtmaktadır. Koyun, sığır ve tavuk sayısında artış görülmekte, buna karşılık at, deve sayısı her geçen yıl gerilemektedir. At ve deve motorlu araçların çoğalması ile, güçlerinden yararlanma gerilediği için sayıları azalmaktadır. Hele devenin bir süre sonra sadece hayvanat bahçelerinde görülebileceği anlaşılmaktadır.

Ülkemize tarımsal alana makinenin girmesi ve sayesinde toplam nüfus içinde tarımla uğraşanların sayısı ve oranı gün geçtikçe gerilemektedir.

1935	1955	1960	1965	1970	1975
% 81.8	77.39	74.94	71.91	67.66	64.11

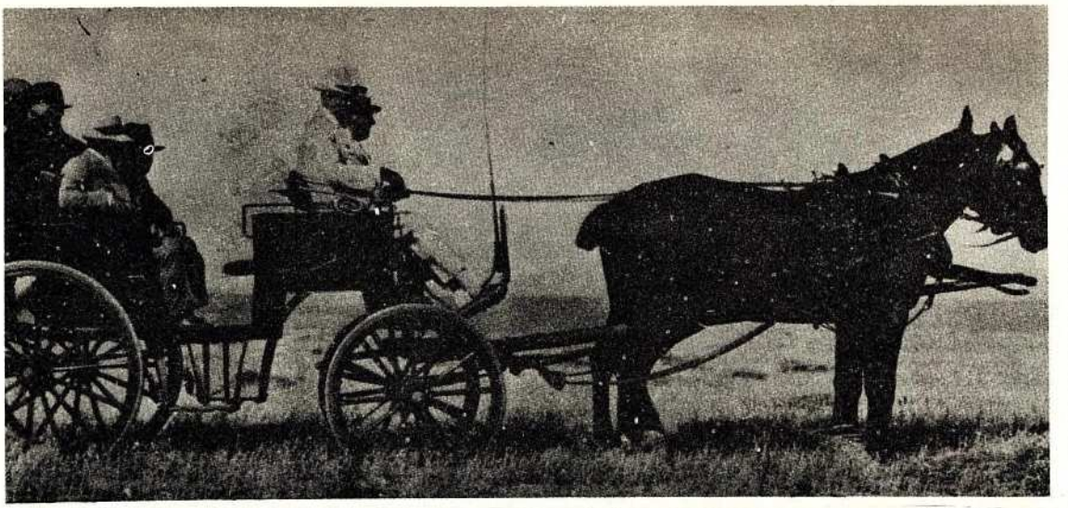
Tarımın ulusal gelirdeki payı da gittikçe gerilemektedir. Bu pay 1927'lerde % 60 dolaylarında iken 1970'lerde % 30'lara düşmüştür. Bu sevindirici orana karşın, gelişmiş ekonomilere göre yine de yeterli sayılmamaktadır.

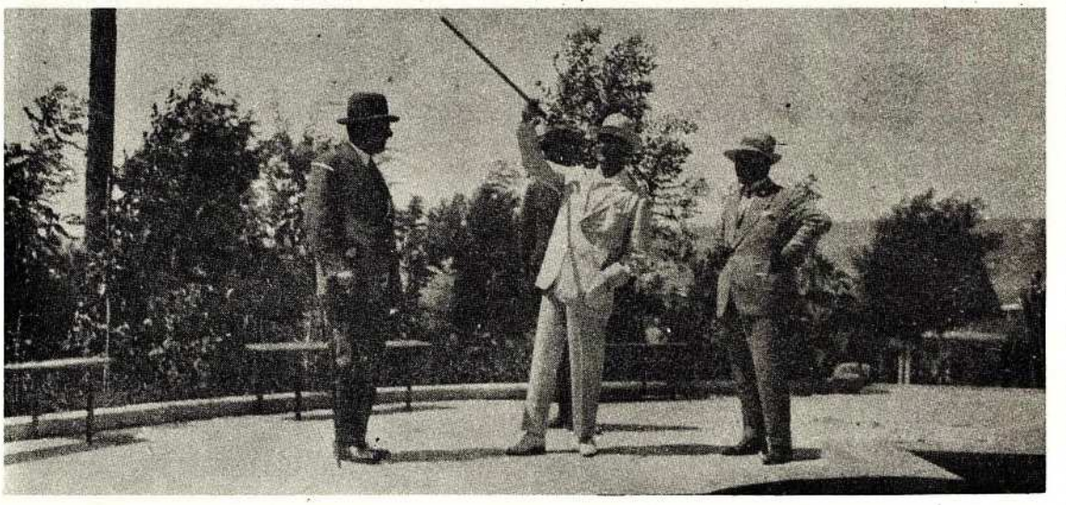
Sanayi: Geleneksel el sanatları ile ülkenin gereklerini karşılayan Osmanlı Devleti, içine düştüğü siyasal sorunlar yüzünden, yabancı malların ülkeye girmesine olanak veren 1838 Ticaret Antlaşmalarını imzalamak zorunda kalmıştı. Oysa bu sırada sanayie geçebilecek bir fırsat yakalanmış bulunuyordu. Fakat dışalımın alabildiğine artması, yerli sanatların da ölmesiyle sonuçlandı. Askeri ihtiyaçların bir kısmını karşılamak için 2.Mahmud ve halefleri döneminde yapılan bazı sanayi tesisleri, Cumhuriyet dönemine de ulaştı. Fakat bu tesisler ülkemizde olması gereken düzeyde değildi.

1923 sonrasında tarımsal üretimin değerlendirilmesi ancak sanayi tesislerinin kurulması ile gerçekleşebilirdi. Bunun için de Teşvik-i Sanayi Kanunu (28 Mayıs 1926) kabul edildi. Ancak dünya ekonomisindeki buhranın da etkisiyle 1930'larda özellikle temel sanayie devletin öncülük etmesi zorunluluğu ortaya çıktı. Bu amaçla hazırlanan "I.Beş Yıllık Sanayi Planı" 1934-1939 yıllarını içine alıyordu. Bu plan gereğince bez başta olmak üzere demir ve kâğıt fabrikaları da kuruldu. Daha 1936'larda hazırlanmasına başlanan "II.Beş Yıllık Plan" ise 1939'da 2.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla uygulanamadı. 1947'de hazırlanan diğer bir plan da 1950'deki iktidar değişikliği nedeniyle gerçekleşme olanağı bulamadı.

scanfan

Atatürk, Ankara yakınlarında modern araçlarla gerçekleştirilecek tarım ve hayvancılık için örnek bir çiftlik oluşturmak çabasındaydı. Yandaki üç resim O'nun bu çabalarını yansıtmaktadır.





1950'deki iktidar değişikliği, sanayi alanında da büyük bir atılım doğurdu. Ancak bu atılım belirli bir plana bağlı olmadığından birtakım sıkıntılar da doğurdu. Buna karşın önemli bazı başarılar da elde edildi. 1960'tan sonra Devlet Planlama Teşkilatı kurularak ülkemizin sanayi dahil bütün faaliyetleri belirli esaslara bağlanmak istenmişti. Bu tarihten sonra Türkiye'de beşer yıllık planlar hazırlandı: 1963-67, 1968-72, 1973-77, 1978-82.

Türkiye'nin sanayileşmesi, bazı sanayi ürünlerinin belirli yıllardaki üretimlerini görmekle anlatılabilir (enerji milyon kwh, diğerleri bin ton):

Yıllar	Enerji	Çimento	Şeker	Çelik-blok	Bakır
1930	106	105	13	—	—
1935	213	131	54	—	—
1940	397	267	89	—	7
1945	528	289	90	—	10
1950	790	397	137	91	12
1955	1.580	817	255	188	24
1960	2.815	2.038	644	265	26
1965	4.953	3.238	600	693	26
1970	8.623	6.374	518	1.312	19
1975	15.623	10.855	806	1.457	16
1980	23.293	12.888	1.090	1.700	16

Maden üretimi ülkemizin sanayi alanındaki gelişmesiyle de yakından ilgilidir.Önceleri bir kısım madenler ihracat için çıkartılırken (krom gibi), yakın yıllarda bunları ülke içinde işleyecek fabrikalar kurulmuştur.

Cumhuriyet dönemindeki maden üretimiyle ilgili rakamlar şöyledir (000 ton olarak):

Yıllar	Taşkömürü	Linyit	Demir	Krom	Petrol
1925	770	5	—	7,5	—
1930	1.595	9	—	28	—
1935	2.340	73	—	150	—
—	—	—	—	—	—
1965	7.019	6.350	1.545	585	1.533
1970	7.608	8.773	2.949	773	3.542
1975	8.361	11.856	2.359	952	3.095
1980	6.600	16.940	2.310	520	2.330

Sanayi üretiminin 1962'de % 94.4 (madencilik % 3.1, enerji % 2.5); 1972'de % 94.9 (madencilik % 2.7, enerji % 2.4) ve 1977'de ise % 94.0'ı (madencilik % 3.9, enerji % 2.1) olan üretim sanayi, bu dönemdi kendi içinde önemli değişmeler göstermiştir. Sanayinin üç ana kümeye göre oranları şöyledir:

Yıllar	Tüketim malları	Yatırım malları	Ara mallar
1962	% 62.3	% 9.9	% 27.8
1967	% 52.9	% 11.7	% 35.4
1972	% 53.2	% 12.9	% 33.99
1977	% 49.0	% 13.3	% 37.7

Günümüzde sanayinin tüketim mallarından çok, ara mallar ve yatırım malları üretimine yöneldiğinin örnekleri de boldur. Sanayinin ülke içindeki dağılımı da bu süre içinde yavaş, fakat dikkate değer bir gelişme göstermiştir. Osmanlı döneminde daha çok İstanbul'a, kısmen de İzmir ve Adana yöresine yönelmiş olan sanayi kurumlarını Cumhuriyet döneminde yurdun tamamına yaymak siyasete hâkim olmuştur. Ancak bu, bir dönemde oldukça dirençle

scanfan

karşılaşmış, askeri fabrikaların Kırıkkale'ye gitmesi bile Fevzi Çakmak'ın isteğiyle gerçekleşebilmiştir. Bununla beraber bazı önemli sanayi tesisleri, örneğin bez fabrikaları da Anadolu'da kuruldular: Malatya, Ereğli, Nazilli gibi.
Günümüzde Anadolu'ya yayılması için belirli bir teşvik siyaseti güdülmekle bareber, İstanbul ve çevresi sanayinin en yoğun olduğu bölgedir. İzmir dolayları, Adana yöresi de sanayi açısından canlı bulunmaktadır. Ancak şunu da belirtmekte yarar vardır ki her geçen gün yurdumuzdaki sanayi tesisleri artmaktadır.

Dış Ticaret

Burada genellikle dış ticaret söz konusu edilecekse de yurt içi ticaretin de önemli olduğuna değinmek gerekir. Karayolu bağlantısı olan kentlerin olağanüstü büyümeleri, bu kentlerin canlı bir ticaret merkezi olmalarını sağlamıştır. Özellikle yiyecek maddelerinin karşılanması konusu tarımın gelişmesinin de önemli nedenlerinden birisi olmuştur. Bu arada diğer maddeler gerek ülke içi üretim, gerekse yurt dışından gelen mallarla karşılanıyordu.
Cumhuriyetin ilk yıllarında dış ticaretin Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki anıları yansıttığı görülmektedir. 1923 yılına ait ithalat ve ihracat çeşitleri bunu göstermektedir:

İthalat		İhracat	
1. Her çeşit dokuma iplikler	% 43.3	1. Tütün	% 24.2
2. Buğday ve un	% 8.0	2. K. Üzüm	% 12.5
3. Şeker	% 7.6	3. Pamuk	% 7.3
4. Demir ve çelik	% 5.4	4. İncir	% 5.7
5. Gazyağı	% 2.9	5. Afyon	% 4.9

Daha sonraki yıllarda gerek kurulan dokuma fabrikaları, gerekse şeker fabrikaları ile bu iki ana ithalat eşyası gittikçe gerilemiştir. Ülke içindeki tarımsal üretimin gelişmesiyle buğday ve un ithali de azalmıştır. İthalat daha çok yatırım maddeleri, makina ve parçalarına yönelmiştir.
İhracata gelince, tarımsal üretim ihracatta son yıllara kadar en önemli yeri tutmaya devam etmiştir. 1924-1928 ile 1970-1976 yılları ortalamalarına göre en önemli ihraç mallarımızın miktarı önemli ölçüde gelişmiştir (000 ton):

	1924-28	1970-76
1. Pamuk	15.179	313.367
2. Tütün	34.218	91.687
3. Fındık (iç)	13.101	94.180
4. K. Üzüm	35.148	83.913
5. İncir	26.873	28.814

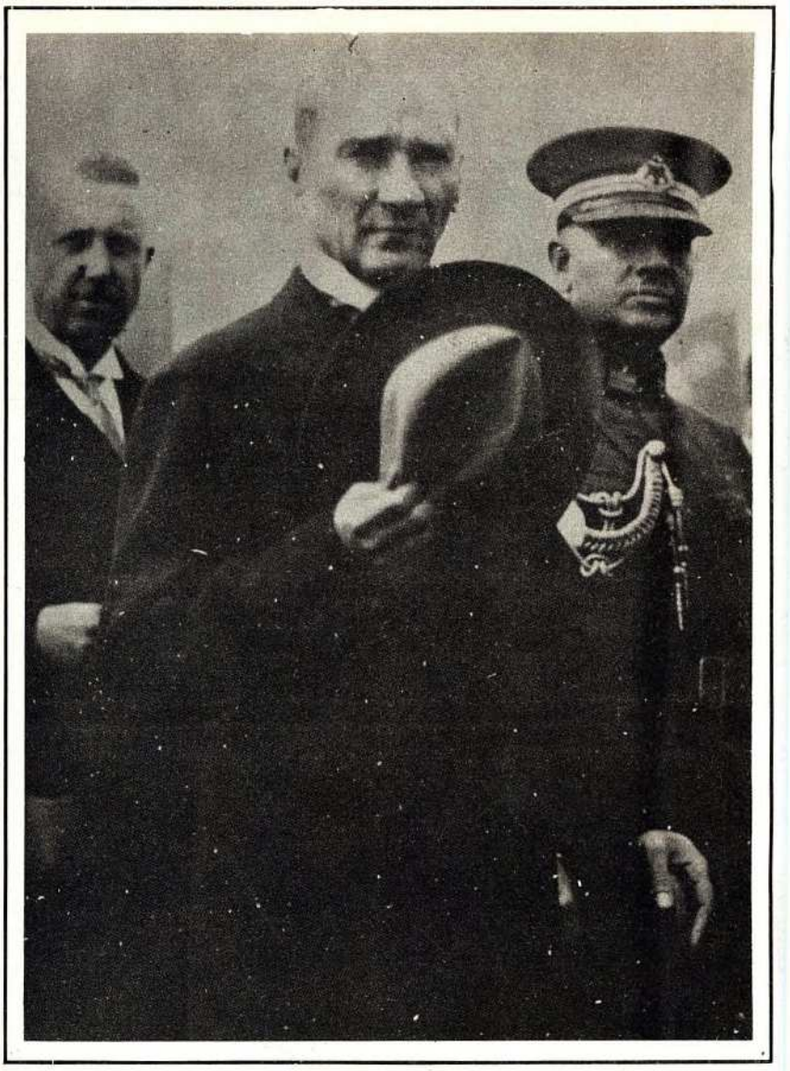
Bu arada, 1961-68 yılları ortalamalarına göre, dış ticaretin belli başlı maddeleri şunlardır:

1. Pamuk	% 22.28
2. Tütün	% 21.49
3. Fındık	% 13.59
4. K. Üzüm	% 4.48
5. Küsbe	% 3.63

1970 sonrasındaki ihracatta, tarımsal ürünler kadar, sanayi ürünleri de etkili olmuştur.
Cumhuriyet döneminde dış ticaretin gelişmesini ana mal

scanfan

Atatürk'ün devrimleri içinde önde gelenlerden biri de kılık kıyafet alanında yapılanıydı. Şapka devrimi bunların bir parçasıydı. Yanda O'nu Kastamonu gezisinden sonra izliyoruz.



kümelerine göre yapılan şu liste ile de açık olarak görebiliriz:

Yıllar	Yatırım Maddeleri	Tüketim Maddeleri	Ara mallar	Tarımsal Ürünler	Madenler	Sanayi Ürünleri
1923	% 6	% 81	% 13	% 84	% 3	% 3
1928	% 15	% 64	% 21	% 96	% 2	% 2
1938	% 36	% 29	% 35	% 92	% 5	% 3
1948	% 34	% 25	% 41	% 91	% 6	% 3
1955	% 54	% 15	% 31	% 84	% 12	% 4
1965	% 34	% 11	% 55	% 76	% 4	% 20
1970	% 30	% 14	% 56	% 75	% 7	% 18
1975	% 42	% 4	% 54	% 56	% 8	% 36
1979	% 33.3	% 1.9	% 64.8	% 56	% 6.3	% 37.7

Görülüyor ki, Cumhuriyet döneminde tüketim maddeleri ithalatı sürekli olarak gerilemiş, sonuçta sıfır denilebilecek bir düzeye gelinmiştir. Aynı süre içinde tarımsal ürünlerin ihracatının da gerilediği gözlenmektedir. Oysa miktar olarak nasıl arttığını yukarıda göstermiştik. Sanayi ürünlerinin payının özellikle 1960'lardan sonra arattığı dikkati çekmektedir. Bu da Türkiye'de sanayi alanında önemli atılımların olduğunu göstermektedir.

Dış ticarette en önemli liman İstanbul'dur. İstanbul ve çevresi özellikle ithalatın büyük bir kısmını çekmektedir. İhracat bakımından ise en önemli liman İzmir'dir. İzmir, toplam dış ticaret hacmında da İstanbul'dan sonra gelmektedir. Petrol ithalatının artmasıyla bir kısım rafineri limanlarında da önemli gelişmeler gözlenmektedir. Ancak diğer yönleriyle Samsun, Trabzon ve Mersin kayda değerdir.

Dış ticarette Cumhuriyetin ilk yıllarında İtalya en önemli paya sahipti. 1930'lardan sonra Almanya öne geçmiş, bu durumun 2.Dünya Savaşı'na kadar sürdürmüştür. Savaş sırasında bir ara İtalya tekrar öne geçmişse de, savaş sonunda önce Amerika Birleşik Devletleri ilk sırada yer almış, fakat 1960'larda Federal Almanya yeniden en önemli devlet olmuştur. Günümüzde Federal Almanya'ya dış ticaretteki önemli yerini korumakta, fakat komşu ülkelerle olan ticaretimiz de gelişmektedir.

ATATÜRK DEVRİM VE İLKELERİNE TOPLU BİR BAKIŞ

Atatürk devrim ve ilkelerini incelemeden önce onların oluşmasında rol alan birtakım olaylara ve oluşumlara değinmekte yarar vardır.

1. Atatürk devrimlerinde Türkiye'nin yakın yıllarına ait bazı büyük olayların etkisi göze çarpar. Bunlar arasında:

a. Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında, özellikle 1826 sonrasının değişmeleri,

b. 1908 sonrasının gelişmeleri etkili olmuştur.

Bu gelişmelerde 1826 en önemli tarihtir. Çünkü sonrası ile öncesi arasında hiçbir ilgi bulunmayan zaman 1938'dan çok 1826'dır. Bu tarihten sonra başlayan gelişme hiçbir zaman 1826 öncesine dönmeyi hedef edinmemiş, birbirlerine tepki olarak devam edip gelmiştir. Buna göre 19.yüzyılın gelişmeleri temelde 1826 sonrasına dayanmakta, fakat bu temel daha önce de gösterildiği gibi, akıl ve insanlık temellerine tam olarak oturmadığından bir türlü ülke arzulanan yere gelememişti.

2. Mustafa Kemal Atatürk 19.yüzyıldan beri devam edip gelen gelişmelerin ortasında bulunmaktadır. Genellikle değişmelerde 50 yıl esas kabul edilir. 1881'in 50 yıl öncesi 1831, yani 1826'lara rastladığı gibi, söz konusu tarihin 50 yıl sonrası da 1931, yani 1923'leri göstermektedir. Atatürk bütün bu gelişmelerin tümüyle ilgilidir dense yeridir. Atatürk'ün 1923 sonrasında yaptıklarını yorumlarken bu temel gelişme-

scanfan

Atatürk'ün en çok değer verdiği konuların başında "egemenlik ulusundur" kavramı geliyordu. Bu kavramı da Büyük Millet Meclisi ile gerçekleştirmişti. Yanda O'nu Mecliste bir konuşma yaparken görmekteyiz.

lere değinmek yerinde olacaktır.

Türkiye Cumhuriyeti Devrim Tarihi'nin esasını Milli Mücadele oluşturmaktadır. Milli Mücadele iki büyük sonuç doğurmuş, ilki Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın önderliği, ikincisi de Anadolu'da sınırlanan Türkiye'nin artık daha çok Türk devleti halini almış olmasıdır. Milli Mücadele Anadolu'da Türk vatanının varlık yokluk kavgasıdır. Aslında Anadolu'da Türk varlığı 9 yüzyıla yakın bir zamandır devam ediyordu. Fakat bunca zaman geçtikten sonra bile bir kısım yöreler Türk'lükten ayrılmak istemiştir. Bu büyük kavganın yani Milli Mücadelenin devrimler ile doğrudan bağlantısı yok gibi görünüyorsa da birbirinden ayrılmayacağı da kesindir. Diğer bir deyişle Milli Mücadele Türklüğün siyasal varlık kavgası buna karşılık Atatürk devrimleri varlığını kanıtlayan Türklüğün daha da yücelmek için yaptığı hareketlerdir.

Milli Mücadelenin başarı ile sonuçlandırılması Gazi Mustafa Kemal Paşa'da önderini bulan bir kadronun eseridir. Atatürk bu dev başarısıyla ulusuna güven aşılamıştı. Şimdi eskiden beri düşündüklerini yani devrimlerini uygulayabilirdi. Bu açıdan Atatürk'ün 19. ve 20.yüzyılın öteki reformcularına benzemeyen bir özelliği vardır. O, birçok askeri ve siyasi başarıyı ardında sürüklüyordu. O, ne 2.Mahmud gibi hiçbir siyasi ve askeri başarısı olmayan bir hükümdar, ne de Mustafa Reşid Paşa gibi ülkesini ve insanlarını tanımayan bir bürokrattı. 1826'dan 1923'lere kadar bir yüzyıla yakın bir zaman geçmiş olmasına karşın, birçok konuda Atatürk'ün 2.Mahmud'a göre daha çok milliyetçi ve daha çok Türk olduğu görülmektedir. Ülkesine ve insanlarına saygılı olmak, yapılacak reformun başarısının da temeli sayılabilir.

Mustafa Kemal Paşa çözümlemek istediği sorunlarda, yetiştiği dönem, yani 19.yüzyılın sonundaki Osmanlı milli eğitimi ile yakından ilgilidir. Çünkü sadece Atatürk'te değil, çağının aydını, subayı ve öteki kişilerinde de temel duygular ortaktır. Bunlar 1908 sonrasında olduğu gibi, daha etkin bir biçimde 1923 sonrasında görülecektir. Burada sözü edilen ortak duygular, Milli Mücadele sonrası devrimlerinin çekirdeğini oluşturmaktadır.

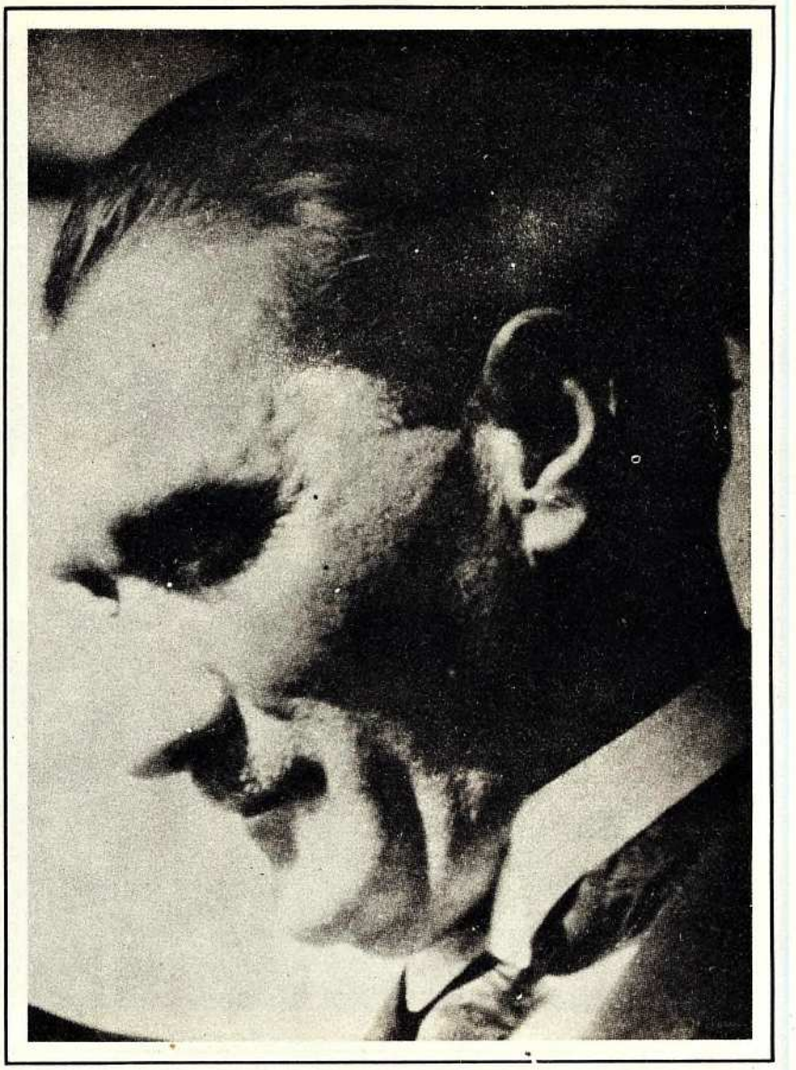
Kesinlikle söylenebilecek bir nokta, Atatürk'ün yaptığı devrimlerin fikir planında doğrudan eleştirilmeyişidir. Dikkat edilirse direnişler bazı küçük ayrıntılar üzerinedir. Doğrudan İslamiyetle veya dinle bir ilgisi olmayan "fes" üzerindeki ısrar buna en güzel örnektir. Fesin 2.Mahmud döneminde,o zamanlar modernleşmek için kabul edilmesinin serüvenini bilenler için bu durum şaşırtıcı değildir. Her iki yönüyle bu gerçek toplumun diğer bir yönünün ifadesi olmaktadır.

Atatürk uzun yılların deneyimiyle ortaya çıkan sorunların karşılanması için bir şeyler yapmak istemişti. Yukarıda da değindiğimiz gibi bu sorunların belirmesi bir yandan 1826 sonrasına kadar uzanırken, öte yandan doğrudan Osmanlı Devleti'nin fikir alanındaki gelişmelerinin de bir aşamasıdır. Atatürk bu fikirler çerçevesinde, kazandığı büyük sevgi ile uygulamaya geçerken, ülkenin sorunlarının giderilmesi ana amacını oluşturuyordu.

Atatürk açıkça ortaya çıkan sorunların giderilmesinde, belki de bir noktada, kesin ve acele davrandığı için eleştirilebilir. Diğer bir deyişle bazı oluşum ve gelişmeleri doğal akışına bırakmayıp hızlandırmasından söz edilebilir. O, belki de bu konuda Türk ulusunun artık yitirecek zamanı bulunmadığını sezmiş olacaktır. Türk halkının arzularına saygılı olduğunu, halkın mutluluğu için çalıştığını bilenler, ancak böylesine bir yorum getirebilirler. Çok garip ve acele başlatılan 1826 sonrası gelişmeleri, Atatürk'ün devraldığı düzene yol açmıştı. 1839 ve sonrasındaki birçok ıslahat ile pek çok sorun çözümlenememiş, tersine oluşumlarla daha da karmaşık bir

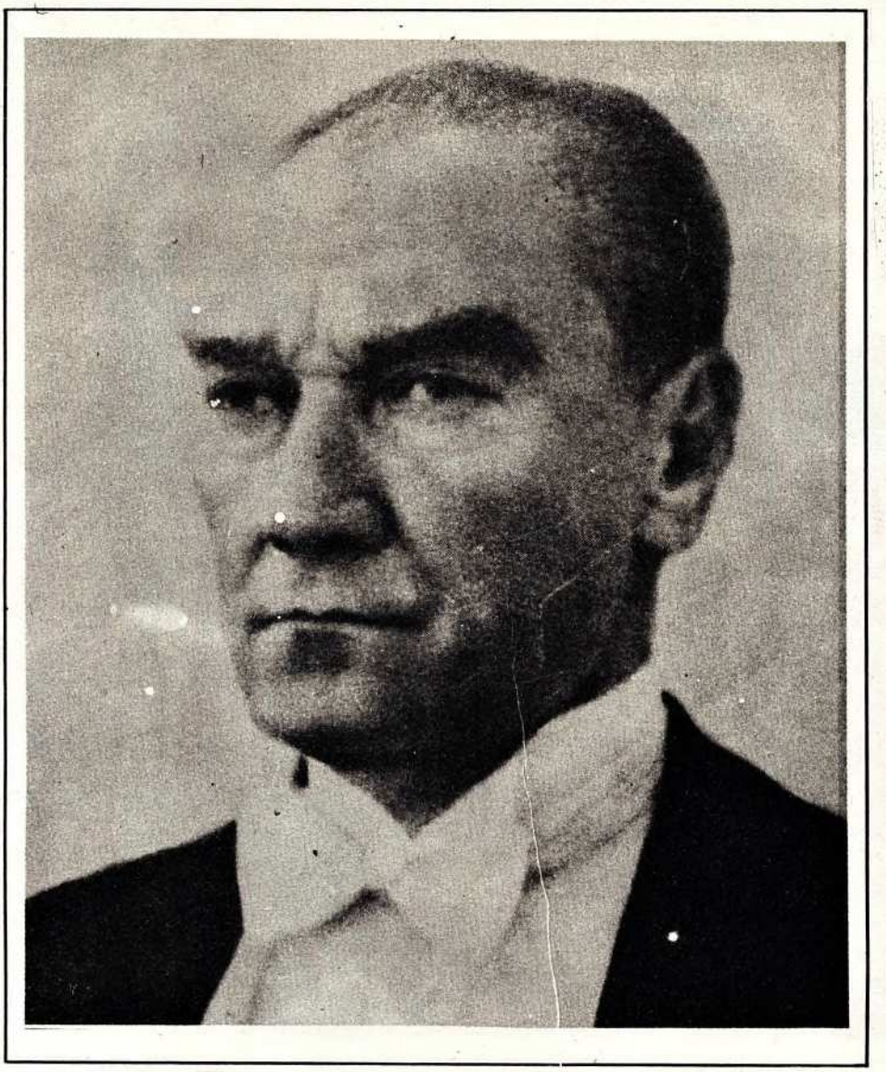
scanfan

Atatürk'ün cumhurbaşkanlığının ilk yıllarına ait bir resmi.



hale girmiştir.
Atatürk ülkesini ve insanlarını iyi tanıyordu. Sadece ülkesinin beliren sorunlarının giderilmesini istiyordu. Bu yolda Avrupa'dan alınmış peşin bir ideolojisi de yoktu. Türk ulusunun yoksulluktan, geri kalmışlıktan kurtulup, Avrupa devletleri halkı gibi zengin ve ileri bir düzeyde bulunmasını arzuluyordu. Bunun gerçekleşmesi için olumsuz sayılan özelliklerin toplumdan kalkmasını istemiştir. Bunun başında da, zamanında fazla içiçe girmiş gibi görünen din ile çağdaş sosyal kurumların ayrılması gelmektedir. Nitekim O'nun bu çabaları zamanında fazla bir tepkiyle karşılaşmadı. Çünkü Atatürk bu faaliyetlerinde dikkatli davranıyor, özellikle vicdani, insan iç dünyasına ait sorunlarda yasa yoluna pek başvurmuyordu.
Atatürk devrimleri dediğimiz bütünün en göze çarpan özelliklerinden birisi, halkın, Türklerin kendi benliğine kavuşmasıdır. Bu yoldaki çaba ile halkın aynı zamanda kendisine güveni de sağlanmış olacaktı. Çünkü Türk, kendisine güvenini 19.yüzyıl başlarında, 1826 sonrasında yitirmişti. Bunu biraz da 2.Mahmud ve onu izleyen dönemin reformcuları istemişlerdi. Böylece Avrupa'yı taklit söz konusu olabilecekti. Ancak bu dönemdeki çabaların birçok olumsuz yönü de ortaya çıkmış, Türk kendisine güvenini tamamen yitirmişti. Kendisine güveni olmayan birisi ise başkalarına hizmete hazır demekti. 19.yüzyılın Avrupalı emperyalistleri bunu sonuna kadar istismar ederek kendisine güvenini yitirenlerden Avrupa için çalışanlar peylemişlerdi. Hatta bu, bir tür devlet siyaseti haline de girmiş, Avrupalılar bu tür siyaseti güdenleri tutmuşlardır.
Halkın hem kendi güvenini kazanması, daha sonra da kendisini Türk hissetmesi, Atatürk'ün en büyük eseridir. Osmanlı Devleti bir "imperium" olarak 16.yüzyıldan itibaren Türklüğü ikinci plana atmıştı. Atatürk, İslamın "gaza" geleneğiyle kurulan Osmanlı Devleti'nin ömrünü tamamladığını ve 1923 sonrasında devlete yepyeni temeller gerektiğinin bilincindedir. Mustafa Kemal, Osmanlı Devleti'nin dağılışını gözleriyle görmüştü. Sadece O değil, çağdaşları da Osmanlı Devleti'nin büyük coğrafyasından geliyorlardı. Afrika içlerinde, Yemen'de, Basra dolaylarında Osmanlı adına savaşanlar, bir süre sonra Sakarya'da Anadolu'nun kurtarılması kavgasına girişmişlerdi. Örneğin İsmet İnönü'de Yemen'den İnönü'ye ulaşan bu çizgi, dönemin öteki kişilerinde de etkili izler bırakmış olmalıdır.
Atatürk, Osmanlı Devleti'nin 20.yüzyılda tarihin oluşturduğu bir kişiliktir. O da, Kuzey Afrika'dan, Filistin boylarından Sakarya'ya gelmiştir. Artık Türkler Sakarya'da değişik bir amaç için savaşıyorlardı. İşte bu değişen özelliklerin ve 1923 sonrasının yeni özelliklerinin belirlenmesi gerekiyordu. Atatürk bunları saptayarak gençliğe aşılamaya çalışmıştır.
Halkın önce Türk olduğunu hissetmesi ve kendine olan güvenini kazanması en önemli devrimdir. Nitekim O, bu gelişmenin açık bir işareti olarak soyadını ATATÜRK olarak almıştır. Ulusal gurur ve kendisine güven, O'nun titizlikle uyguladığı siyasetle sağlanıyordu. Atatürk bunda başarılı olmuştu; kendisi Avrupa'ya hayran bir eğitimin bireyi olmasına karşın, askeri başarılarıyla bunu üzerinden atmıştı. Çünkü Çanakkale'de dönemin en güçlü devleti olan İngiltere'nin ordusunu yenmişti. Daha sonraki mücadelesi, hem Milli Mücadeledeki başarısı, aynı zamanda Türklere de büyük ve yeni bir ulusal gurur getirmişti. Ancak O'nun çağındaki milliyetçi havanın daha sonra gerilediği de bir gerçektir.
3.Türkiye, 1923 sonrasında artık milli bir yapıya sahiptir. Avrupa olumsuz tavrını değiştirmiş, Türkiye'nin varlığına

scanfan



Atatürk'ün son günlerine ait bir resmi.

saygılı olmaya başlamıştır. Ancak Türkiye, devrimleri Avrupa istediği için değil, kendi ülkesi ve ulusu için yapmıştır. Ankara'da yeni bir yönetimin oluşması, bazı hususlarda İstanbul'daki olumsuz geleneklerin devamına engel olabilecekti. Ancak 1923 sonrasında etkili olan bu görünüm, çok geçmeden bu etkinliğini yitirecektir.

Osmanlı Devleti'nin 19.yüzyıldaki iç yapısını ve değişmelerinin dinamiğini tam olarak anlamadan Mustafa Kemal'in yaptıklarını açık bir biçimde yorumlamaya olanak yoktur. Bu arada 19.yüzyıl sonlarında sadece Osmanlı Devleti'nde değil, bütün Türklük âleminde dini bağnazlığın eskisine oranla hayli artmış olduğu söylenebilir. Avrupa'nın teknikle içiçe olan dev gelişmesi, İslamları belki bu silahla korunmak gerekliliğine sürüklemiş olabilir. Dolayısıyla gerek Osmanlı, gerekse öteki İslamların tarihinde o zamana kadar görülmeyen bir değişik olgu 19.yüzyılın ikinci yarısında göze çarpmaktadır. Belki de bu bağnazlığı o dönemde İslam dünyasında etkili olan Avrupalı güçler de istemiş olabilir.

Mustafa Kemal ve çağdaşları yukarıda sözü edilen bu düşünceye bir tepki olarak görülebilir. Bu düşüncenin dönemin genel bir özelliği olduğunu bir kez daha belirtmek gerekir. Hemen herkeste öz olarak bir, fakat hız veya yol bakımından ayrı olabilecek bir "ıslahat fikri" vardı. Ayrılık uygulanacak yol veya tanınacak zaman sorununda idi. Mustafa Kemal bu hususta sorunların hızla çözümlenmesinden yanaydı. O'nun yaptıkları beliren sorunların çözümlenmesi olup, büyük bir kısmı da zaten 19.yüzyıl başlarından beri devam edip gelmekteydi.

4.Atatürk'ü ve dönemini tahlil ederken, burada belirtilmesi gereken bir husus, O'nun bazı girişimlerini "geçici" kabul etmesidir. Mustafa Kemal, birçok davranışında amacının bağnazlığı kırmak olduğunu belirterek, bir süre sonra bu davranışlarda da olağana geçilebileceğini belirtmiştir. Böylece, örneğin dine bağlı sayılan özelliklerin olağan yerine itilmesinden sonra, O'nun da yapacağını, kendisinin başbakanı olan halefleri cumhurbaşkanları uygulamışlardır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin gelişmesinde ilk 25 yılın bitimi olan 1948'lerin büyük önemi vardır. Gerçi bazılarına göre 1948'ler Atatürk yolundan ayrılmanın başladığı yıllardır. Oysa halkını her şeyin üstünde tutan, "halkçılık"ı devrimlerinin ilkeleri arasına alan Atatürk de, 1948'lerdeki gelişmelere olanak sağlardı. Çünkü aradan geçen 25 yıl içinde yepyeni Cumhuriyet kuşakları yetişmişti. Bu kuşaklar yetişme koşullarının gereği olarak yeni istekler getirmişlerdir. Türk halkının isteklerinin, çağdaş gerekler doğrultusunda giderilmesini elbette Atatürk de isteyecekti. Nitekim O'nu en iyi bilen ve tanıyan başbakanları İsmet İnönü ile Celal Bayar, 1960'a kadar süren dönemde O'nun yolundan ayrılmamaya özen göstermişlerdir. Ancak Türkiye'de gelişen koşulların gerekleri de yapılacaktır.

Atatürk'ün yaptıkları arasında dönemin koşullarıyla ilgili olanların bilinmesi ve bunların ona göre yorumlanması gereklidir. Örneğin 1923'te Osmanlı sülalesinin yerini Cumhuriyet yönetiminin alması ile yeni Cumhuriyet yönetiminin kökleşmesi için bir süre Osmanlılığa karşı tavır alınması gerekmiştir. Aslında bunu belirli bir zaman için doğal, fakat genelde geçici bir husus kabul etmek gerekir. Nitekim aradan geçen bu kadar zaman içinde yetişen Cumhuriyet kuşakları için bu tavrın bir önemi kalmamıştır. Osmanlılığa karşı olumsuz tutum, aksine gençlerde kendi geçmişlerine karşı bir soğukluk da yaratıyordu. Bu durum tam olarak henüz ortadan kalkmamışsa da, bazı önemli girişimler olmuştur. Cumhuriyetin 50.yılı dolayısıyla 1974 yılında kabul edilen bir yasayla Osmanlı sülalesine mensup erkeklerin de Türkiye'ye

scanfan

gelmelerine izin verilmiştir. Örneğin bu gelişme Atatürk'ün yolundan bir ayrılış değil, aksine sonsuza kadar yaşayacak Türk Devleti'nde O'nun kurduğu Cumhuriyet'in ne kadar kökleşmiş olduğunun bir ifadesidir.

5. Kısaca şöyle ifade edebiliriz: Asıl amaç, Türk ülkesinin gelişmesi, zengin ve bayındır bir ülke olmasıdır; bunun için insan aklı ve ülke gerçekleri ne gerektiriyorsa yerine getirilmelidir. Bu yolda öncelikle dünya biliminin düzeyine erişmek, daha sonra Türklerin bu bilgi üretimine katkıda bulunmasını sağlamak gerekir. Bu amaç doğrultusunda gereken neyse yapılmalı, insan iradesini, düşüncesini engelleyen unsurlar varsa bunlar ortadan kaldırılmalıdır. İşte Atatürk gelişme yollarındaki bu engelleri kaldırmak amacındadır. Bu amaç için gerekli öteki koşulların sağlanması da asıl amaçlar arasındadır. Bunlar özgürlük, hoşgörü, bilimin gereklerine saygı olup, Atatürk'ün asıl ilkelerini oluşturacaktır. Türkiye'nin gelişmesini, ülke ve insanlarının mutluluğunu sağlamak için gerçeklerden ayrılmamak, peşin bir ideolojiye saplanmamak da O'nun uygulamaları arasındadır. Atatürk bunu gerçekleştirmek için çalışmıştır. Türkiye'nin bilim, teknik ve sanat alanında ilerlemesini sağlamak için ne varsa Atatürk yapmış, halefleri de yapmaya devam etmişlerdir. Bugün de bu oluşumun üzerinde bulunmaktayız.

Atatürk İlkeleri

Atatürk ilkeleri Türkiye'nin 1923 sonrasına yol gösteren ana ilkelerdir. Atatürk 1923 öncesindeki dönemde yetiştiğinden bunları anlamak için yaşamını da bilmek gerekir. Fakat ilkelerinin oluşması, uygulamaya geçmesi 1923 sonrasındadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan ve bazı önemli siyasal sorunların çözümünden sonra, Türkiye'nin tek siyasal partisi durumunda kalan Cumhuriyet Halk Fırkası (1937'den sonra parti)'nın siyasal esasları da belirmeye başlamıştır. 1933 yılına kadar devletin üç ana esası vardı:

1. Milliyetçilik
2. Laiklik
3. Halkçılık

Nitekim 1930'da kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası, Cumhuriyetin esas ilkeleri olarak bunları kabul etmiş, fakat ekonomik bakımdan farklı bir görüşe sahip olabilmiştir. Dolayısıyla "liberal" Serbest Fırka'ya karşı, Cumhuriyet Halk Fırkası da "devletçi" bir ekonomi siyaseti benimsemiş, 1931'de parti esaslarından kabul edilmiştir. Yine bu kurultayda Cumhuriyetçilik ve İnkılapçılık da eklenerek 6 ana esas partinin de temeli olmuştur. Bu esaslar 1937'de Anayasaya da eklenerek devletin de esaslarından sayılmıştır. Fakat bu dönemin devlet adamlarından olan Celal Bayar'ın, örneğin devletçilik konusunda ayrı düşündüğü de biliniyor.

Atatürk ilkeleri O'nun daha evrensel ve bütün insanlara hitap eden davranış ve ilkeleri olmalıdır. Bunlar arasında en başta sayılması gereken milliyetçiliktir. Nitekim devrimlerinin esası da budur. Fakat burada sözü edilen milliyetçilik tamamen kültüre dayanan, yani bir kan ve ırk değil, doğrudan bir duygu sorunudur. Atatürk Türkiye'de yaşayanların "Türk'üm" demelerini istemiş ve bunun büyük bir mutluluk olduğunu "Ne Mutlu Türküm Diyene" ifadesiyle 10. Yıl nutkunda vurgulamıştır.

Atatürk'ün öteki ilkeleri arasında bilimin ve aklın egemenliği de en başta gelir. Özgürlük ve bağımsızlığın kendi karakteri olduğunu söylemiştir. İnsana ve onuruna saygısı zaten ünlüdür. Bu arada dönemin deyimiyle "medeniyet" olarak ifade edilen kavramı "çağdaşlaşma" olarak anlamak ve

scanfan

Atatürk şapka devrimini bizzat kendisi Türk halkına gezilerle tanıtmıştı. Yandaki iki resimde bu devrimin anıları yaşamaktadır.

almak daha doğru olacaktır. Dünya siyaseti içinde de etkili olabilecek olan "Yurtta Barış Cihanda Barış" gibi dış siyaset alanındaki ilkeleri de önemlidir. Siyasal alandaki ilkeleri olarak yukarıda sözü edilen 6 esas sayılabilir. Bu ilkeleri şöylece toplayabiliriz; Atatürk'ün yaşamını, yaptıklarını ve sözlerini gözönüne alırsak **ilkeler'i:**

1. Türklük duygusu, gurur ve milliyetçiliği.
2. Bilimin ve aklın kılavuzluğu.
3. İnsana, onuruna saygı; hoşgörü.
4. Bireyler için özgürlük, devletler için bağımsızlık.
5. Türk ulusunu çağdaşlaştırma ve her bakımdan yüceltme.
6. Türk ülkesinin ve insanının kendine özgü gerçeklerine saygı.
7. Dış siyaset ilkesi: Yurtta Barış Cihanda Barış.
8. Siyasal ilkeler:
   a. Cumhuriyetçilik
   b. Milliyetçilik
   c. Halkçılık
   d. Laiklik
   e. Devletçilik
   f. İnkılapçılık olarak sayılabilir.

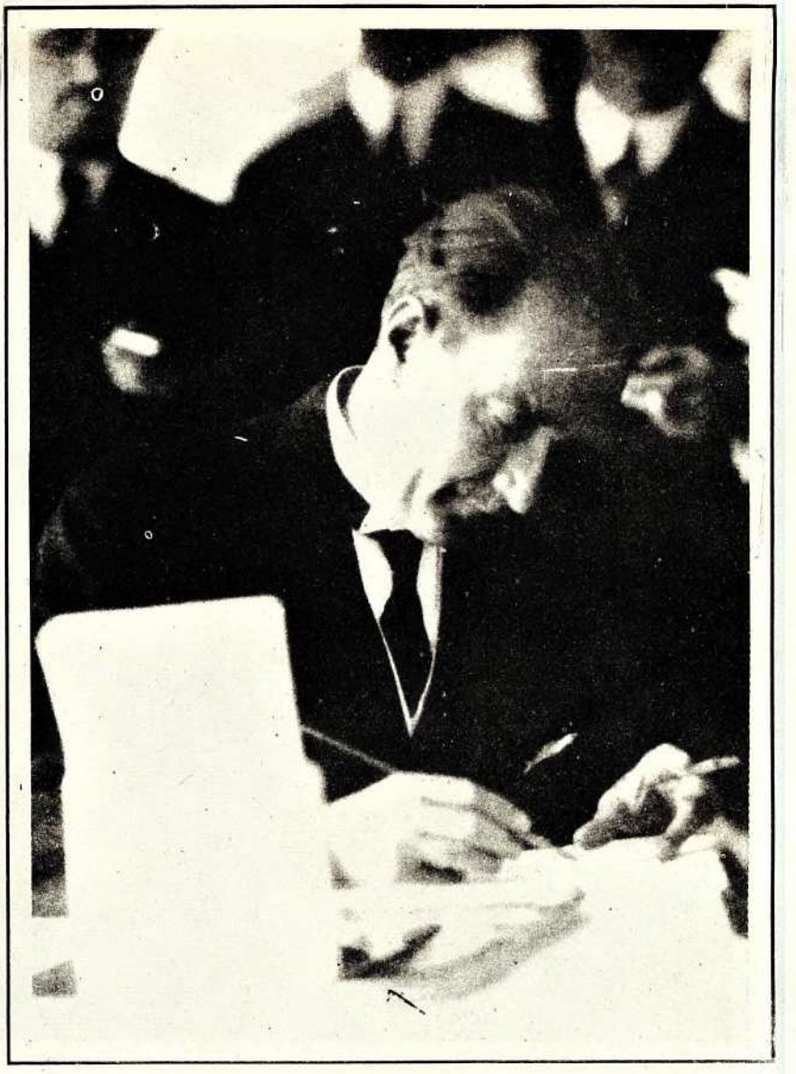
Son olarak şunu söyleyebiliriz. Atatürk bazı hususları sezgiyle anlamakla beraber, ilkeleri gerek geleneksel Türk örfü, gerekse dünyanın saygı duyduğu kurallarla uyuşmaktadır. Bu uygunluk gerçi zaman zaman dönemlerinin sınırlı anlayışı ile tehdit edilebilmektedir. Örneğin seçime tabi olmayan bir "tabii senatörlük" kurumunun Anayasada yer alması gibi. Bu ve benzeri hususlar O'nun insan özgürlüğüne verdiği büyük önemin bir göstergesidir. Bu yönüyle O özgürlük ve hoşgörünün simgesi olmuştur. Bazı alanlarda hoşgörülü olmamasını ise "geçici" kabul etmesi bu hükümlerin gerçek olduğunu da göstermektedir.

KRONOLOJİ

	1881	Mustafa Kemal Selanik'te doğdu.
	1893	Mustafa Kemal Selanik Askeri Rüştiyesi'ne girdi.
	1895	Mustafa Kemal Manastır'da Askeri Lise'ye girdi.
13 Mart	1899	Mustafa Kemal İstanbul'da Harp Okulu'na girdi.
	1902	Mustafa Kemal Harp Akademisi'ne girdi.
	1903	Mustafa Kemal Üsteğmen oldu.
11 Ocak	1905	Mustafa Kemal Kurmay Yüzbaşı oldu.
Ekim	1906	Mustafa Kemal Şam'da "Vatan ve Hürriyet Cemiyeti"ni kurdu.
20 Haziran	1907	Mustafa Kemal Ön Yüzbaşı oldu.
13 Nisan	1909	Mustafa Kemal Hareket Ordusu Kurmay Başkanı olarak İstanbul'a hareket etti.
	1909	Mustafa Kemal 38. Alay Komutanı oldu.
Ekim	1911	Mustafa Kemal İtalyan Savaşı için Trablusgarb'a gitti.
27 Ekim	1913	Sofya Elçiliği Askeri Ataşeliğine atandı.
1 Mart	1914	Mustafa Kemal Yarbay oldu.
18 Mart	1915	Düşman donanması Çanakkale Boğazı'na girdi.
25 Nisan	1915	Mustafa Kemal Çanakkale'de Kocaçimen Tepe'de düşmanı durdurdu.
1 Haziran	1915	Mustafa Kemal Albay oldu.
9 Ağustos	1915	Mustafa Kemal Anafartalar Grup Komutanlığı'na atandı.
10 Ağustos	1915	Mustafa Kemal 1. Anafartalar Zaferi'ni kazandı.
21 Ağustos	1915	Mustafa Kemal 2. Anafartalar Zaferi'ni

scanfan

Atatürk çalışmak için her ortamı kendine uygun bulurdu. Yanda O'nu bu anlardan birinde görüyoruz.



kazandı.

10 Aralık	1915	Edirne 16. Kolordu Komutanı oldu.
27 Şubat	1916	Edirne'den Diyarbakır Cephesi'ne hareket etti.
1 Nisan	1916	Mustafa Kemal "Paşa" oldu.
14 Nisan	1916	Mustafa Kemal Paşa Silvan'da 16. Kolordu Komutanı oldu.
5 Mart	1917	Mustafa Kemal Paşa 2. Ordu Komutan Vekili oldu.
18 Mart	1917	Mustafa Kemal Paşa 2. Ordu Komutanı oldu.
5 Temmuz	1917	Mustafa Kemal Paşa Halep'te 7. Ordu Komutanlığı'na atandı.
15 Aralık	1917	Mustafa Kemal Paşa Vahideddin ile Almanya'ya gitti.
7 Ağustos	1918	Mustafa Kemal Paşa ikinci kez 7. Ordu Komutanlığı'na atandı.
31 Ekim	1918	Mondoros Mütarekesi imzalandı.
31 Ekim	1918	Mustafa Kemal Paşa Yıldırım Orduları Komutanlığı'na atandı.
Ocak	1919	Urfa, Antep, Maraş, Adana ve civarı İngilizler tarafından işgal edildi.
31 Mart	1919	"Vilayeti Şarkiyye Müdafaa-i Hukuk Milliye Cemiyeti"nin Erzurum şubesi kuruldu.
29 Nisan	1919	Antalya İtalyanlar tarafından işgal edildi.
30 Nisan	1919	Mustafa Kemal Paşa 9. Ordu Müfettişliği'ne atandı (Daha sonra adı 3. Ordu Müfettişliği oldu).
15 Mayıs	1919	İzmir Yunanlılar tarafından işgal edildi.
19 Mayıs	1919	Mustafa Kemal Paşa Samsun'a çıktı.
25 Mayıs	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'dan Havza'ya gelişi.
12 Haziran	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Amasya'ya gelişi.
22 Haziran	1919	Amasya Genelgesi yayınlandı.
25 Haziran	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Sivas'a gelişi.
3 Temmuz	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Erzurum'a gidişi.
8 Temmuz	1919	Mustafa Kemal Paşa askerlikten istifa etti.
23 Temmuz	1919	Erzurum Kongresi'nin toplanması, Mustafa Kemal Paşa'nın başkanlığa seçilmesi.
7 Ağustos	1919	Erzurum Kongresi'nin çalışmalarını tamamlaması.
2 Eylül	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Sivas'a gelişi.
4 Eylül	1919	Sivas Kongresi'nin toplanması. Mustafa Kemal Paşa'nın başkanlığa seçilmesi.
11 Eylül	1919	Sivas Kongresi çalışmalarını tamamladı.
12 Eylül	1919	Anadolu'nun İstanbul ile olan haberleşmesi kesildi.
16 Ekim	1919	Mustafa Kemal Paşa Sivas'tan Amasya'ya hareket etti.
19 Ekim	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Amasya'ya gelişi.
22 Aralık	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Sivas'tan Ankara'ya hareket edişi.
27 Aralık	1919	Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara'ya gelişi.
12 Ocak	1920	İstanbul da Meclis-i Mebusan'ın açılması.

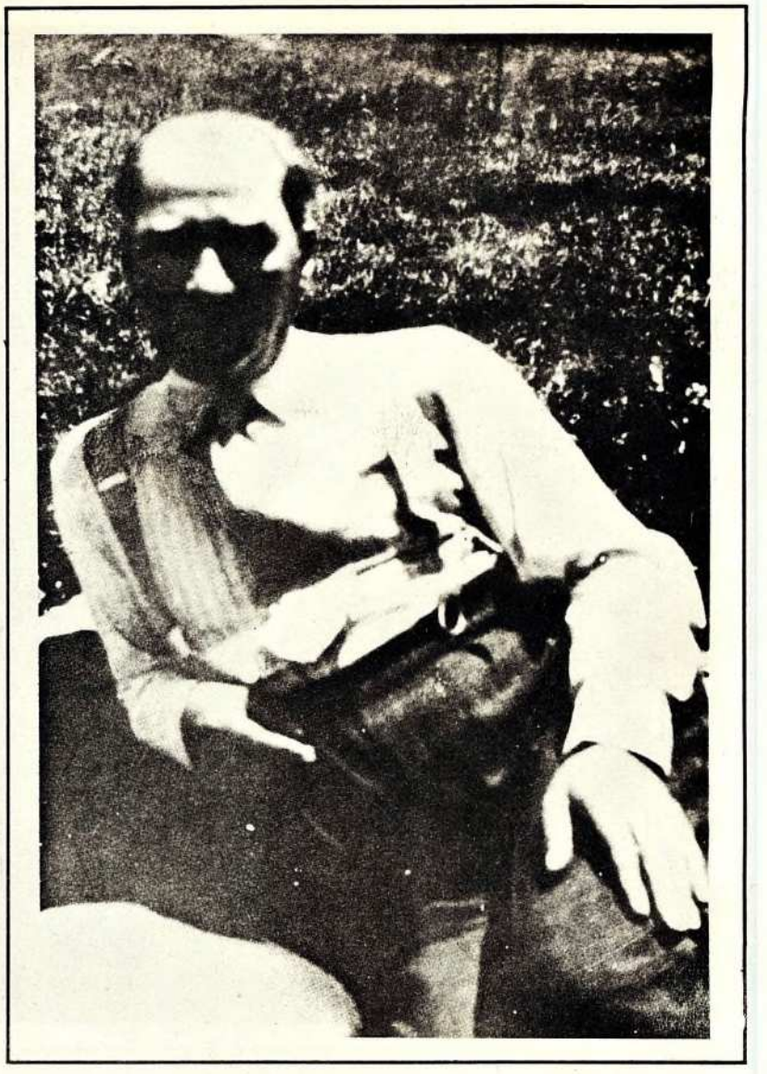
scanfan

Atatürk Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin bir oturumundan çıkarken.

28 Ocak	1920	Meclis-i Mebusan "Misak-ı Milli"yi kabul etti.
16 Mart	1920	İstanbul İtilaf kuvvetleri tarafından işgal edildi.
19 Mart	1920	Albay İsmet Bey'in (İnönü) Anadolu'ya geçişi.
23 Nisan	1920	Ankara'da Türkiye Büyük Millet Meclisi açıldı.
24 Nisan	1920	Mustafa Kemal Paşa, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin başkanlığına seçildi.
10 Ağustos	1920	Sevr Antlaşması imzalandı.
9-10 Ocak	1921	1. İnönü Savaşı.
24 Ocak	1921	Fevzi Çakmak Bakanlar Kurulu Başkanı oldu.
12 Mart	1921	İstiklal Marşı Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kabul edildi.
30 Mart/ 1 Nisan	1921	2. İnönü Savaşı
5 Ağustos	1921	Mustafa Kemal Paşa Büyük Millet Meclisi tarafından Başkomutan seçildi.
23 Ağustos/ 13 Eylül	1921	Sakarya Meydan Savaşı.
19 Eylül	1921	Mustafa Kemal Paşa'ya Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından "Gazi" ünvanıyla "Mareşal" rütbesi verildi.'
10 Ekim	1921	İsmet Paşa Garp Cephesi Komutanlığı'na atandı.
13 Ekim	1921	Kars Anlaşması imzalandı.
12 Temmuz	1922	Rauf Orbay Bakanlar Kurulu Başkanı oldu.
20 Temmuz	1922	Mustafa Kemal Paşa'ya Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından zafere ulaşıncaya kadar Başkomutanlık yetkileri verildi.
26 Ağustos	1922	Büyük Taarruz'un başlaması.
30 Ağustos	1922	Başkomutanlık Meydan Savaşı ve Zafer.
1 Eylül	1922	Mustafa Kemal Paşa'nın "Ordular! İlk Hedefiniz Akdeniz'dir İleri!" emrini vermesi.
2 Eylül	1922	Yunan Başkomutanı General Trikopis ile bazı Yunan komutanlarının tutsak alınması.
9 Eylül	1922	İzmir'e Türk Ordusu'nun girişi.
3 Ekim	1922	Mudanya Konferansı başladı.
11 Ekim	1922	Mudanya Mütarekesi imzalandı.
16 Ekim	1922	Mustafa Kemal Paşa'nın Bursa'ya gidişi.
26 Ekim	1922	İsmet Paşa Dışişleri Bakanı seçildi.
1 Kasım	1922	Saltanat kaldırıldı.
4 Kasım	1922	Tevfik Paşa Kabinesi istifa etti ve İstanbul yönetimi tarihe karıştı.
17 Kasım	1922	Son Osmanlı Padişahı Vahdeddin bir İngiliz savaş gemisiyle İstanbul'dan ayrıldı.
18 Kasım	1922	AbdülmecidEfendi Halife seçildi.
20 Kasım	1922	Lozan Konferansı açıldı.
29 Aralık	1922	Mustafa Kemal Paşa Latife Hanım ile evlendi.
14 Ocak	1923	Mustafa Kemal Paşa'nın annesi Zübeyde Hanım İzmir'de öldü.
23 Nisan	1923	Lozan Konferansı yeniden açıldı.
24 Temmuz	1923	Lozan Antlaşması imzalandı.
11 Ağustos	1923	2. Türkiye Büyük Millet Meclisi açıldı.
13 Ağustos	1923	Fethi Okyar Başbakan oldu.
2 Ekim	1923	İstanbul İtilaf Devletleri tarafından

scanfan

Atatürk ender bulduğu dinlenme anlarından birinde.



		boşaltıldı.
6 Ekim	1923	Türk Ordusu İstanbul'a girdi.
13 Ekim	1923	Ankara'nın yeni Türk Devleti'nin başkenti olduğuna ilişkin yasa kabul edildi.
29 Ekim	1923	Cumhuriyet ilan edildi ve Gazi Mustafa Kemal Paşa Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı seçildi.
30 Ekim	1923	İsmet Paşa Cumhuriyet'in ilanından sonra ilk hükümeti kurdu.
1 Kasım	1923	Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığına Fethi Okyar seçildi.
3 Mart	1924	Hilafet kaldırıldı.
4 Mart	1924	Öğretimin birleştirilmesine ilişkin yasa kabul edildi.
8 Mart	1924	Şeriye mahkemeleri kaldırıldı. Adalet sistemi birleştirildi. Mahkemelerin kuruluş yasası kabul edildi.
26 Ağustos	1924	Türkiye İş Bankası kuruldu.
7 Kasım	1924	Terakkiperver Fırka kuruldu.
30 Kasım	1924	İsmet Paşa'nın istifası üzerine Başbakanlığa Fethi Okyar getirildi.
3 Mart	1925	İsmet Paşa ikinci hükümeti kurdu.
4 Mart	1925	Takrir-i Sükûn Kanunu kabul edildi.
15 Nisan	1925	Şeyh Sait İsyanı bastırıldı.
23 Ağustos	1925	Atatürk, Şapka Devrimini açıklamak üzere yurt gezisine çıktı ve Kastamonu'ya gitti.
28 Ekim	1925	Şapka Kanunu kabul edildi.
26 Aralık	1925	Uluslararası takvim ve saat kabul edildi.
17 Şubat	1926	Medeni Kanun kabul edildi.
15 Haziran	1926	Atatürk'e İzmir'de suikast girişimi.
28 Ekim	1927	Cumhuriyet döneminin ilk genel nüfus sayımı yapıldı.
1 Kasım	1927	Atatürk, Türkiye Büyük Millet Meclis tarafından 2. kez Türkiye Cumhuriyeti'nin Cumhurbaşkanı seçildi.
4 Mart	1928	Takrir-i Sükûn Kanunu kaldırıldı.
24 Mayıs	1928	Latin rakamları kabul edildi.
1 Kasım	1928	Latin harfleri kabul edildi.
3 Nisan	1930	Belediye seçimlerinde kadınlara seçme ve seçilme hakkı verildi.
12 Ağustos	1930	Serbest Fırka kuruldu.
24 Aralık	1930	Menemen isyanı.
26 Mart	1931	Yeni Ölçüler Kanunu kabul edildi.
15 Nisan	1931	Atatürk, Türk Tarih Kurumu'nu kurdu.
4 Mayıs	1931	Atatürk 3. kez Cumhurbaşkanı seçildi.
9 Temmuz	1932	Türkiye, Milletler Cemiyeti'ne girdi.
12 Temmuz	1932	Bugünkü Türk Dil Kurumu, "Türk Dili Tetkik Cemiyeti" adı altında Atatürk tarafından kuruldu.
29 Ekim	1933	Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yıldönümü parlak törenlerle kutlandı.
21 Haziran	1934	Soyadı Kanunu kabul edildi.
3 Mart	1935	Atatürk 4. kez Cumhurbaşkanı seçildi.
20 Temmuz	1936	Boğazlarla ilgili olan Montreaux Antlaşması imzalandı.
10 Kasım	1938	Atatürk'ün ölümü. Doktorların verdiği rapor şöyledir: "10 Kasım 1938-Atatürk'ün müdavi ve müşavir tabibleri tarafından verilen rapordur: Cumhurbaşkanı Atatürk'ün umumî hallerindeki vehamet dün gece saat 24'te yayınlanan tebliğinden sonra her an

scanfan

Atatürk yurt gezilerinde halkın dertlerini her zaman dinler ve onlara çare bulmaya çalışırdı.

		artarak bugün 10 Kasım 1938 Perşembe günü saat dokuzu beş geçe Büyük Şefimiz derin koma içinde terk-i hayat etmişlerdir."
11 Kasım	1938	İsmet İnönü Türkiye Cumhuriyeti'nin 2. Cumhurbaşkanı seçildi.
23 Haziran	1939	Hatay, Türkiye Cumhuriyeti'ne katıldı.
1 Eylül	1939	2. Dünya Savaşı başladı.
14 Mayıs	1950	Yapılan seçimler sonucu Demokrat Parti iktidara geldi.
10 Kasım	1953	Atatürk'ün naaşı görkemli bir törenle Anıt-Kabre taşındı.
11 Şubat	1959	Kıbrıs'ın bağımsız bir Cumhuriyet olması için Zürih'te anlaşmaya varıldı.
19 Şubat	1959	Kıbrıs Cumhuriyeti'ni oluşturan antlaşma, garantör devletler olan Türkiye, Yunanistan ve İngiltere arasında Londra'da imzalandı.
27 Mayıs	1960	Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koydu. Demokrat Parti yöneticileri tutuklandı. Org. Cemal Gürsel Devlet Başkanı ilan edildi.
12 Haziran	1960	Milli Birlik Komitesi üyeleri ve Geçici Anayasa açıklandı.
14 Ekim	1960	Eski dönemin yöneticileri Yassıada'da Yüksek Adalet Divanı'nda yargılanmaya başlandılar.
3 Temmuz	1961	Hazırlanan yeni Anayasa halkoyuna sunulup kabul edildi.
15 Ekim	1961	Genel seçimler yapıldı.
26 Ekim	1961	Cemal Gürsel 4. Cumhurbaşkanı seçildi.
20 Kasım	1961	İsmet İnönü'nün Başkanlığında Türkiye'de ilk koalisyon hükümeti kuruldu.
22 Şubat	1962	Talat Aydemir önderliğinde Harp Okulu, Jandarma Subay Okulu, Zırhlı Birlikler Okulu, Tank Taburu'nun bazı birlikleriyle bir ayaklanma girişimi oldu ve bastırıldı.
2 Haziran	1962	Başbakanlıktan istifa eden İsmet İnönü'ye Bakanlar Kurulu'nu yeniden kurma görevi verildi.
20-21 Mayıs	1963	Talat Aydemir Harp Okulu öğrencileri ile birlikte ikinci bir ayaklanma girişiminde bulundu ve bastırıldı.
5 Eylül	1963	Talat Aydemir ve 6 arkadaşı idama mahkûm oldular.
2 Aralık	1963	İsmet İnönü Başbakanlıktan istifa etti.
10 Aralık	1963	Hükümeti kurma görevi Ragıp Gümüşpala'ya verildi.
14 Aralık	1963	Ragıp Gümüşpala hükümeti kuramayacağını bildirdi.
16 Aralık	1963	İsmet İnönü Başbakanlığa getirildi.
25 Aralık	1963	Rumların Kıbrıs'ta soydaşlarımıza karşı giriştikleri yok etme girişimi üzerine jetlerimiz Kıbrıs göklerinde uyarı uçuşu yaptılar.
21 Şubat	1964	İsmet İnönü'ye başarısız bir suikast girişimi oldu.
8 Ağustos	1964	Kıbrıs'ta devam etmekte olan Rum saldırısı üzerine 64 Türk jeti Erenköy'ü bombaladı. Pilot Yüzbaşı Cengiz Topel şehit oldu.
28 Mart	1966	Cevdet Sunay Türkiye'nin 5. Cumhurbaşkanı seçildi.

scanfan

Atatürk yurt gezilerine büyük önem verirdi. Bu gezilerde halkla bütünleşmek en büyük zevklerinden biriydi. Yandaki resimlerde O'nu bu gezilerinde görmekteyiz.

14 Eylül	1966	Türkiye'nin 4. Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel öldü.
12 Mart	1971	Türk Silahlı Kuvvetleri Süleyman Demirel hükümetine bir muhtıra verdi.
19 Mart	1971	Nihat Erim yeni hükümeti kurmakla görevlendirildi.
8 Mayıs	1972	İsmet İnönü CHP Genel Başkanlığından istifa etti.
5 Kasım	1972	İsmet İnönü CHP'den istifa etti.
6 Nisan	1973	Görev süresi dolan Cevdet Sunay'dan sonra Türkiye'nin 6. Cumhurbaşkanı olarak Fahri Korutürk seçildi.
29 Ekim	1973	Cumhuriyetin kuruluşunun 50. yıldönümü parlak törenlerle kutlandı.
25 Aralık	1973	Türkiye'nin 2. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü öldü.
28 Aralık	1973	İsmet İnönü Anıt Kabir'de toprağa verildi.
20 Temmuz	1974	Türk Silahlı Kuvvetleri Kıbrıs'ta Barış Harekâtına girişti.
22 Temmuz	1974	Birinci Kıbrıs Barış Harekâtı başarı ile sonuçlandı.
14 Ağustos	1974	İkinci Kıbrıs Barış Harekâtı başladı.
6 Nisan	1980	Fahri Korutürk Cumhurbaşkanlığı süresini doldurup görevinden ayrıldı.
12 Eylül	1980	Artan anarşi, ve hızla yükselen ekonomik bunalıma sivil hükümetlerin çare bulamaması üzerine Cumhuriyeti kollamak ve korumakla görevli Türk Silahlı Kuvvetleri emir-komuta zinciri içinde yönetime el koydu. Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren'in başkanlığında gerçekleştirilen harekât sonunda Orgeneral Kenan Evren, Devlet Başkanı, Genelkurmay Başkanlığı ve Milli Güvenlik Konseyi Başkanlığı görevlerini üstlendi. Milli Güvenlik Konseyi üyeliklerine de Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer, Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun getirildiler.

Türkiye Cumhuriyeti tarihinde bir dönüm noktası olan 12 Eylül 1980 harekâtının yapılış gerekçelerini Devlet Başkanı, Genelkurmay ve Milli Güvenlik Konseyi Başkanı Orgeneral Kenan Evren, 12 Eylül 1980 günü Türkiye Radyo ve Televizyonundan yaptığı bir konuşmayla açıklamıştır. Önemi tartışılmaz olan bu konuşmayı aşağıda aynen veriyoruz:

Yüce Türk milleti, 30 Ağustos Zafer Bayramı dolayısıyla sizlere radyo ve TV'den hitap etmek imkânını bulmuş ve ayrılan kısıtlı süre içinde mümkün olduğu kadar yurdumuzun içinde bulunduğu siyasî ve ekonomik durumuyla anarşik ve bölücü eylemlerle alınması gereken tedbirleri çok kısa olarak izah etmeye çalışmıştım.

Yine çok iyi hatırlayacaksınız ki, 2 yıldır her fırsattan istifade ile muhtelif defalar verdiğim beyanatlar ve radyo-TV konuş-

scanfan

malarıyla bu hayatî önemi olan konuları dile getirmiştim. Kalbi bu vatan ve millet için atan sağduyu sahibi vatandaşlarım kabul edeceklerdir ki, ülkemizin halen içinde bulunduğu hayatî önemi haiz siyasî, ekonomik ve sosyal sorunlar devlet ve milletimizin bekasını tehdit eden boyutlara ulaşmış ve bu hal devletimizi, ülkemizi, cumhuriyet tarihimizin en ağır buhranına sürüklemiştir. Yine hepinizin bildiği ve gördüğü gibi anarşi, terör ve bölücülük her gün 20 civarında vatandaşımızın hayatını söndürmektedir. Aynı dinî ve millî değerleri paylaşan Türk vatandaşları siyasî çıkarları uğruna çeşitli sunî ayrılıklar yaratılmak suretile muhtelif kamplara bölünmüş ve birbirlerinin kanlarını çekinmeden akıtacak kadar gözleri döndürülerek âdeta birbirlerine düşman edilmişlerdir. Atatürk ilkelerini esas alarak kurulan Cumhuriyetimizin bu duruma düşürüleceğini bundan 10 sene evvel tasavvur dahi etmek mümkün değildir. Bugüne kadar iktidara gelen çeşitli hükümetlerin her yıl artan bir hızla yaygınlaşan ve dünya tarihinde sayısız örnekleri görülen özel harbin sızma ve çökertme harekâtına karşı iç güvenliği sağlayacak kararları ve tedbirleri birinci öncelikle alacaklarını vaadetmelerine rağmen sonuç alacak teşebbüsleri siyasî çıkar çatışmaları ve basit parti hesapları, kapris ler, hayaller, gerçek dışı talepler ve Türk devletinin niteliklerine ters düşen gizli ve açık emeller arasında kaybolup gitmiştir. Düşmanın amaç ve yöntemleri anarşi, terör ve bölücülüğün ulaştığı düzey, özel hukukî tedbirlere, idarî düzenlemelere, sosyal koşulların geliştirilmesine, millî eğitim ve iş hayatının düzenlenmesine ihtiyaç göstermekte iken, milletin vekâletini taşıyan milletvekilleri ve senatörler meclislerde aylardan beri hiçbir sorumluluk duymadan yalnız parti menfaat ve disiplini uğruna bu olaylara seyirci kalabilmişlerdir. İktidarların başarı ümit ederek aldıkları her tedbir muhalefetler tarafından kınanarak ve hatta memleket yararına da olsa baltalanmıştır. Millî birlik ve beraberliğe en fazla muhtaç olduğumuz dönemlerde bile kutuplaşmalar ve bölünmeler âdeta teşvik edilmiş, yangını beraberce söndürmek yerine üzerine benzin dökülerek memleket bilerek ya da siyasî çıkarlar uğruna sırf iktidara gelebilmek pahasına bir yangın yerine çevrilmek istenmiştir. Ağızlardan düşürmedikleri hukuk devleti kavramı bir kısım anayasal kuruluşlarca devletin parçalanması pahasına da olsa, yalnız kişilerin müdafaası olarak yorumlanmış, devletin ve milletin savunulması ise, sahipsiz

scanfan

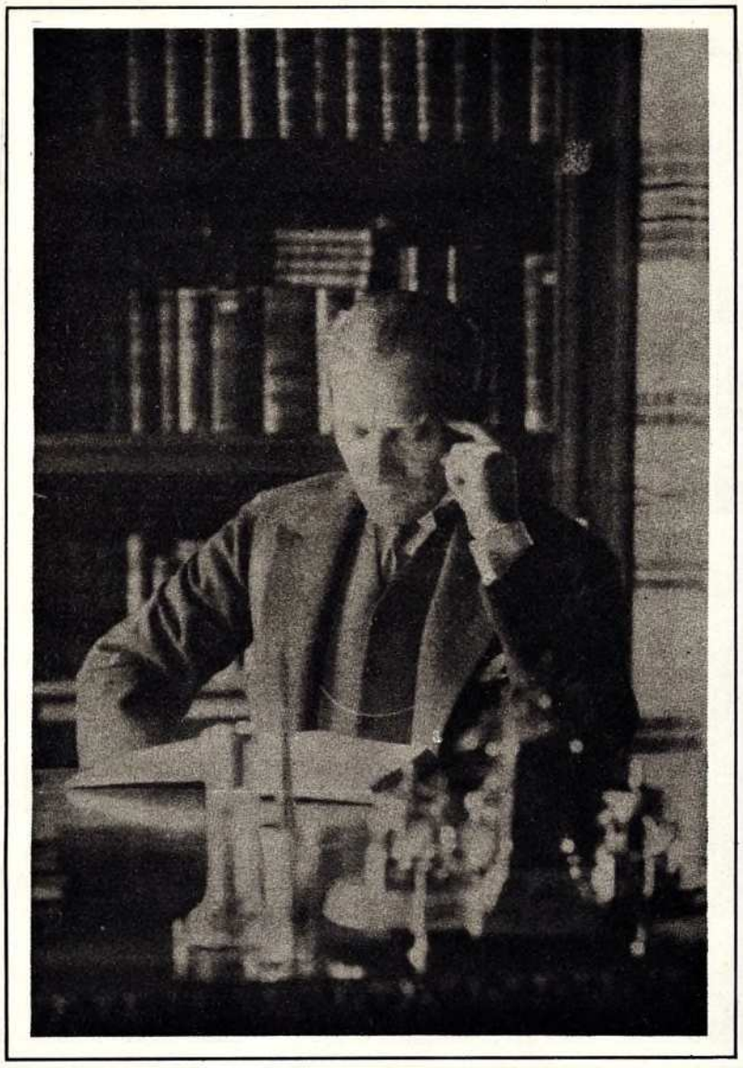
Atatürk Cumhuriyeti gençliğe emanet etmişti. Bu resimde gençlerle bir arada görülüyor.

kalmıştır. Anayasa'nın kuvvetler ayrılığı ilkesinin birlikte getirdiği sorumluluk, uygulamada kuvvetler çatışmasına dönüştürülmüştür. Düşüncelerimiz, dinimiz üzerinde ve akla gelebilen her konuda, dış ve iç kaynaklı bölücü ve yıkıcı faaliyetler bütün şiddetiyle sürdürülürken, ne hazindir ki, bir kısım gerçeğe uymayan özerklik, dar görüşlü, sahibinden başkasının inanmadığı bilimsellik ve koşulları dikkate almayan salt hukuk savunucuları, yıkılacak devletin enkazı altında kalacaklarının, yokolup gideceklerinin idraki içinde olmadıkları görünümünü vermişlerdir. Bu acı hakikatleri görüp çare arayanların veya Türk ulusunu uyaran ve milleti bütünleşmeye davet edenlerin ise, seslerini duymak mümkün olamamıştır. Bir kısım kıymetli Türk basınının bu konuda zaman zaman yaptıkları uyarıları bu arada şükranla belirtmek isterim.

Siyasî partiler bu kritik dönemde milletin özlemle bekledikleri önlemleri almak yerine iç gerilimi devamlı olarak artırarak, yıkıcı ve bölücü mihrakları büsbütün kışkırtarak onlara cüret ve cesaret verecek beyan ve eylemleri ile âdeta yarışırcasına seçim yatırımları için zemin yaratma yollarını tercih etmişlerdir. İktidara gelen siyasî partiler devlet teşkilâtının bütün kademelerini kendi görüşleri doğrultusundaki kişilerle doldurarak kamu görevlilerinin ve vatandaşlarımızın bir tarafa girerek kamplara bölünmesini zorunlu hale getirmişlerdir. Giderek anarşi ve bölücülüğü destekleyen kaynakların şekillenmesine ve kamu kuruluşlarında çalışanlarla polis ve öğretmenlerin dahi birbirine düşman kamplara ayrılmalarına neden olan partizan tutum ve davranışlarından vazgeçmemişlerdir. Böylece tarafsız halkımız devletten beklediklerini parti kapılarında aramaya mecbur bırakılarak devlet otoritesi yokolmağa, vatandaşların hak ve hukukunu korumak ve ona tarafsız hizmet götürmek yerine, devletin saygınlığı yavaş yavaş erimeğe mahkûm olmuş ve dolayısıyla ülkemizde tam bir otorite boşluğu teşekkül etmiştir.

Bir kısım bedbahtlar, Türk milletinin bağımsızlığını, birlik ve beraberliğini temsil eden İstiklâl Marşımıza koyu taassup veya sapık ideolojik amaçlarla protesto maksadıyla otururak veya İstiklâl Marşı yerine Enternasyonal'i söyleyerek açıkça saygısızlık gösterebilmişler ve buna doğrudan sorumlu kişiler, tevil yoluna sapmak suretiyle savunmalarını yapabilmişlerdir. Uzun zamandan beri bu fevkalâde üzücü olayları yakından takip eden Türk Silahlı Kuvvetleri, hatırlayacağınız gibi milletin kendisine

scanfan



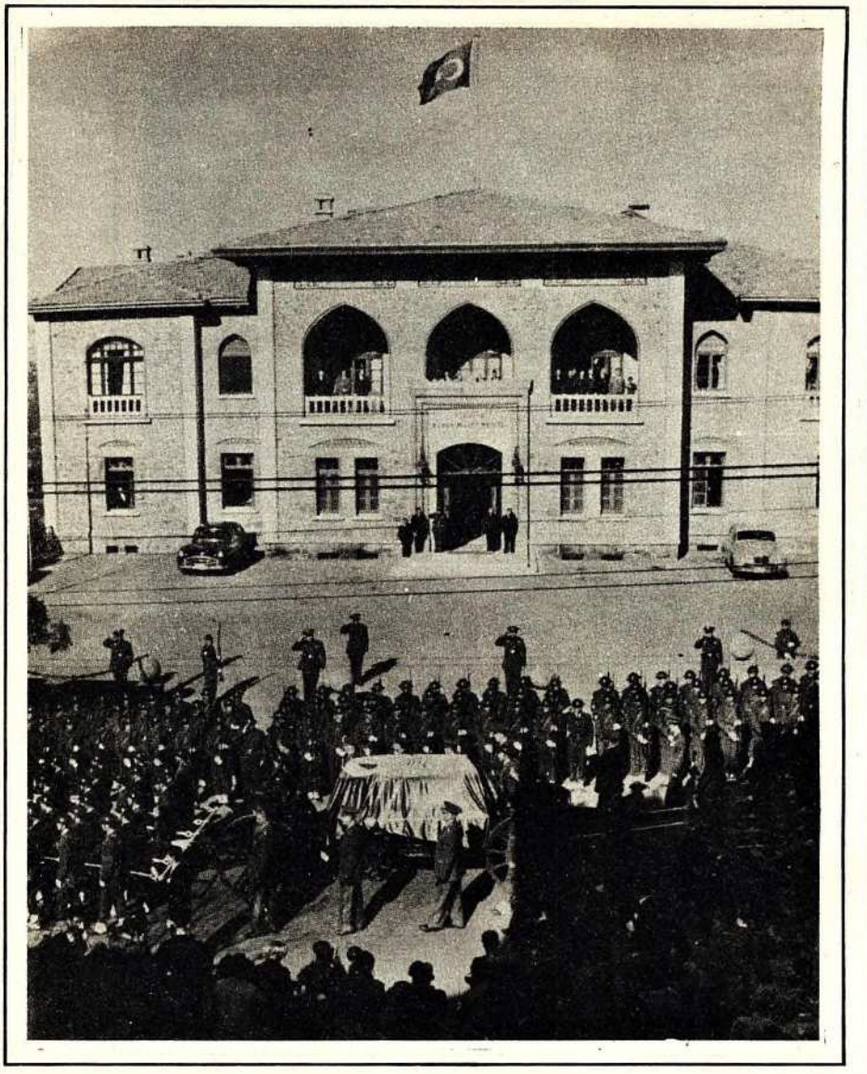
Atatürk, Çankaya köşkündeki çalışma odasında.

verdiği yetkileri kullanmayan ve korkunç gidişi acz içinde seyreden anayasal kuruluşların tümünü Cumhurbaşkanımız aracılığıyla uyararak, alınması gereken tedbirlere de yer vermek suretiyle büyük Türk milletine karşı yüklendiği sorumluluğu dile getirmiştir. Aradan geçen 8 aylık süre içersinde de yaptığımız sayısız uyarmalara rağmen, hemen hemen bu tedbirlerin hiçbirine yasama ve yürütme organlarıyla diğer anayasal kuruluşlardan yeterli bir cevap alınmamış ve bu konuda müsbet faaliyetleri de izlenememiştir. Bu uyarı mektubundan sonra bir kısım yasaları etkisiz hale getirerek çıkaran meclislerimiz, 22 Mart 1980 tarihinden beri siyasî çıkar hesaplarıyla çıkmaza sürüklenen cumhurbaşkanlığı seçiminden dolayı içinde bulunduğumuz buhran ile mücadelede en kıymetli unsur olan zamanı fütursuzca harcamışlardır. Dünyanın hiçbir ülkesinde cumhurbaşkanlığı makamı ve seçimi bu kadar hafife alınmamış ve bu kadar zaman boşa harcanmamıştır. Asayiş ve ekonomik bunalıma çareler getirmesi ve kanunlar yapması beklenen yasal organlarımız, memleket üzerine çöken bu kâbusa karşı kayıtsız kalmışlardır.

Anayasamız, Türk vatandaşlarının dinî inançlarından ötürü kınanamayacağını açıkça belirtmiş olmasına rağmen, tek bir oyun peşinde koşan siyasî partilerimiz, yüce Atatürk'ün cumhuriyeti döneminde unutulmuş mezhep ayrılıklarını kışkırtmakta faydalar görerek Erzincan, Sivas, Kahramanmaraş, Tunceli ve Çorum illerinde siyasî çıkarlar uğruna vatandaşlarımızın birbirlerini katletmelerine neden olmuşlardır. Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan ve kendini Türk vatandaşı kabul eden herkesin tek bir vücut halinde Türk milletini oluşturduğu unutulmuş ve değişik mezheplere bağlı vatandaşlarımızın tam bir kardeşlik bağıyla kaynaşmalarını engellemek isteyen kışkırtıcılar siyasî destek görmüşlerdir. Bir kısım anayasal kuruluşlar muhtelif etkiler altında anarşi, terör ve bölücülük karşısında tarafsız, âdil ve ortak bir yol izlemek yerine bizzat Anayasa'nın ihlâli karşısında dahi sessiz kalmayı tercih etmişlerdir. Bütün bu şartlara rağmen, hukuk devletinin temel ilkelerini savunmakla görevli anayasal kuruluşlarımız, devletin en üst kademesindeki anarşizmin yarattığı tehlikenin büyüklüğünü idrak edemediklerinden veya terör odaklarının tehdidinden çekindiklerinden devletin temellerine konan dinamitle her an parçalanma tehlikesi karşısında olduğunu gözlerden kaçırmaya çalışmışlardır. Devlet çökertildiği zaman Anayasa'nın kanatları altına

scanfan

Atatürk son yolculuğunda Türkiye Büyük Millet Meclisi önünde.



sığınan tüm hukuk kurumları ile özerk bilim müessese ve derneklerinin bu enkaz altında yok olacağı unutulmuştur.
Son iki yıllık süre içersinde terör 5241 can almış, 14 bin 152 kişinin yaralanmasına veya sakat kalmasına sebep olmuştur. İstiklâl Harbi'nde Sakarya Savaşı'ndaki şehit miktarı 5713, yaralı miktarımız 18480'dir. Bu basit mukayese dahi Türkiye'de hiçbir insanlık duygusuna değer vermeyen bir örtülü harbin uygulandığını açıkça ortaya koymaktadır.
Sevgili vatandaşlarım, işte bütün bunlar ve buna benzer sayılabilecek ve hepiniz tarafından yakınen bilinen daha birçok sebeplerden dolayı Türk Silahlı Kuvvetleri ülkenin ve milletin bütünlüğünü, milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlayarak korkudan kurtarmak, refah ve mutluluğunu sağlamak, kanun ve nizam hâkimiyetini,diğer bir deyimle devlet otoritesini tarafsız olarak yeniden tesis ve idame etmek gayesiyle devlet yönetimine el koymak zorunda kalmıştır.
Bugünden itibaren yeni hükümet ve yasama organı kuruluncaya kadar muvakkat bir zaman için yasama ve yürütme yetkileri benim başkanlığımda Kara, Deniz, Hava kuvvet komutanlarıyla, Jandarma Genel Komutanlığı'ndan oluşan Millî Güvenlik Konseyi tarafından kullanılacaktır.
Büyük Atatürk'ün deyimiyle ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarmak, yurdumuzu dünyanın en mamur ve en uygar araç ve kaynaklarına sahip kılmak hedefine yönelik, hızlı bir kalkınma döneminin en kısa zamanda gerçekleştirilmesi zaruretine inanıyoruz. Bu inancımızın gerçekleşmesi için yüce ulusumuzun bağrından çıkardığı ve yurdumuzdaki kutuplaşmada hiçbir tarafı tutmayan, sadece Atatürk ilkeleri doğrultusunda yürüyen Türk Silahlı Kuvvetleri yönetimine güveneceğinden kuşkumuz yoktur.
İçinde bulunduğumuz buhrandan çıkmamız için, ulusca arzu edildiğine inandığımız disiplinli ve her türlü tasarrufa ağırlık veren bir yaşam ve dayanışma ortamına girilmesini ve milletçe gücümüzün tümünü ortaya koyacak bir çalışma hızını bekliyor ve yüce Türk milletine güveniyoruz. Vatandaşlarımızı kaderde, kıvançta ve tasada ortak bir bütün halinde millî şuur ve ülküler etrafında birleştirmenin iç barış ve huzurun sağlanmasında vazgeçilmez faktör olduğu düşüncesiyle Atatürk milliyetçiliğinden hız ve ilham almanın, politikada yurtta sulh, cihanda sulh ilkesine bağlı kalmanın millî mücadele ruhunun, millet

scanfan

egemenliğine Atatürk ilke ve devrimlerine olan bağlılığın tam şuurunu yerleştirmek ve geliştirmekle ülkemize yönelik tehditlerin ulusca göğüsleneceğine inanıyoruz.

Türkiye Cumhuriyeti NATO dahil tüm ittifak ve anlaşmalara bağlı kalarak başta komşularımız olmak üzere bütün ülkelerle karşılıklı bağımsızlık ve saygı esasına dayalı birbirlerinin içişlerine karışmamak kaydıyla eşit şartlar altında ekonomik, sosyal ve kültürel ilişkilerini geliştirme kararındadır. Uluslararası sorunların barışçı yollarla çözümlenmesinden yana bir dış politika izlenmesine devam edilecektir.

Birçok tutum ve davranışlarıyla demokratik özgürlükçü parlamenter sisteme inancını defalarca kanıtlayan Türk Silahlı Kuvvetleri en kısa zamanda Bakanlar Kurulu'nu kurarak yürütme sorumluluğunu bu kurula bırakacak ve bir demokratik parlamenter sistemin şimdi olduğu gibi dejenere edilmesine ve tıkanmasına mani olucu ve Türk toplumuna yaraşır bir anayasa ve seçim kanunuyla partiler kanununu hazırlamayı ve bunlara paralel düzenleme yapmayı müteakip insan hak ve hürriyetlerine saygılı, millî dayanışmayı ön plana alan sosyal adaleti gerçekleştirecek, ferdin ve toplumun huzur güven ve refahına önem veren özgürlükçü demokratik, laik ve sosyal hukuk kurallarına dayalı bir yönetime ülke idaresini devredecektir.

Sayılan bu hazırlıklar tamamlanıncaya kadar yurdumuzda her türlü siyasî faaliyetler her kademede durdurulmuştur. Zorunlu olarak faaliyetleri durdurulan siyasî partilerin yeniden hazırlanacak anayasadaki düzenlemelere ve yeni seçim ve partiler kanununa göre zamanı, koşulları ilan edilecek seçimlerden yeterince önce faaliyete geçmesine müsaade edilecektir. Parlamento üyeleri siyasî faaliyetlerinden dolayı suçlanmayacak ve yeni yönetime karşı suç teşkil edecek tutum ve davranışlarda bulunmadıkları sürece haklarında herhangi bir işlem yapılmayacaktır. Ancak, kanunların suç kabul ettiği fiilleri vaktiyle işlediği saptanan parlamenterler hakkında gerekli kovuşturma yapılacaktır. Adalet Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi, Millî Selamet Partisi ve Milliyetçi Hareket partilerinin parti başkanları şimdilik can güvenliklerinin sağlanması amacıyla, Silahlı Kuvvetler'in koruma ve gözetiminde belirli yerlerde ikamete tabi tutulmuşlardır. Durum müsait olunca serbest bırakılacaklardır. Memlekette idarenin tam bir tarafsızlık içinde vatandaşın hizmetine koşması sağlanacaktır.Devlet hizmetinde bulunanların siyasî etkiler dışında çalışmaları kanun hâkimiyeti altına alınacaktır. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime el koyduğu şu anda devletin yanında tarafsız ve âdil hizmet görecek yöneticiler eski zamanın siyasî davranışlarına yönelmedikçe hizmet ve görevlerine devam edeceklerdir. Kanun ve nizam hâkimiyetini sağlamada tecrübeli ve yetenekli kişilerden oluşan mahkemelerin süratle ve doğru karar verebilmelerini ve bunları korkusuzca uygulayabilmelerini sağlayacak yasal ve idarî tedbirler alınacaktır.

Memleketin ekonomik koşullarını kendi gücümüzle iyileştirmek için her alanda elden gelen gayret sarfedilecektir. Çalışkan ve vatanperver Türk işçisinin mevcut ekonomik koşullar çerçevesinde her türlü hakları korunacaktır. Ancak, temiz Türk işçisini sömüren, onları kendi ideolojik görüşleri istikametinde kullanmak için her türlü baskı oyunlarına başvuran, işçinin hakkı yerine kendi menfaatlerini ön planda tutan bazı ağaların bu faaliyetlerine asla müsaade edilmeyecektir.

Tüm işverenlerin iş barışının koşullarını sağlayacak esaslardan ayrılmadan üretimin artırılması ve ihracata yönelik gayretlerin gelişmesine yardımcı olmaları için her türlü tedbir alınacaktır.

Köylünün milletimiz efendisi olduğu inancını kuvveden fiile çıkarmak için tarım alanında üretimi artıracak bir tarım seferberliği ve fiyat politikası ile gerekli diğer önlemlerin alınmasına bilhassa önem verilecektir. Türk köylüsünün tarlasından ayrılıp şehirlere göç etmesini zorlayan ekonomik ve sosyal nedenlere çare aranacaktır.

Eğitim ve öğretimde Atatürk milliyetçiliğini yeniden yurdun en ücra köşelerine kadar yaygınlaştıracak tedbirler en kısa zamanda alınacaktır. Yarının teminatı olan evlâtlarımızın Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmasını önleyecek tedbirler alınacak, bu maksatla hepimizin tek tek saygıyla andığımız öğretmenlerimizin der'li, bir'li derneklere üye olarak bölünmelerine müsaade edilmeyecektir. Her düzeyde öğrencinin amacı Atatürk ilkeleri ve milliyetçiliğiyle pekişmiş ve üretime yönelik bilgi ve becerisini kazanmak olacaktır.

En kıdemsiz er'inden, en üst komutanına kadar Türk Silahlı Kuvvetleri'nin tüm personeli bu amaçlara ulaşmada devletin iç ve dış tehditlere karşı kollayıcı ve koruyucu gücü olarak siyasetin dışında kalacaktır.

Aziz yurttaşlarım, bir daha belirtiyorum ki Silahlı Kuvvetler aziz Türk milletinin hakkı olan refah ve mutluluğu vatan ve milletin bütünlüğü ve gittikçe etkisi azaltılmaya çalışılan Atatürk ilkelerine yeniden güç ve işlerlik kazandırmak, kendi kendini kontrol edemeyen demokrasiyi sağlam temeller üzerine oturtmak, kaybolan devlet otoritesini yeniden tesis etmek için yönetime el koymak zorunda kalmıştır. Komutan, subay, astsubay ve erler olarak hepimiz vatan ve milletin refah ve mutluluğu uğruna her şeyimizi bu arada hayatımızı dahi seve seve feda etmeye hazırız. Memlekette her zaman bulunabilen ve son zamanlarda çoğalan kötü niyetli birçok kişi ve kuruluşlar, sizlere yalanlar dizerek bunun aksini söyleyebilecekler ve menfi propagandalara başvurabileceklerdir. Bunlara asla inanmayınız. Bütün uygulamalar milletin

scanfan

gözü önünde yapılacaktır.
Kıymetli vatandaşlarım, her zaman milletiyle bir bütün ve Türk milletinin emrinde olan Türk Silahlı Kuvvetleri'ne ve yeni yönetime karşı yapılacak her türlü direniş, gösteri ve tutum anında en sert şekilde kırılarak cezalandırılacaktır. Yurtta kan dökülmemesi için bütün vatandaşlarımın tahriklere kapılmaksızın sükûnet içinde yayınlanacak bildiriler doğrultusunda hareket etmelerini ve ikinci bir bildiriye kadar sokağa çıkmamalarını rica ederim. Vatandaşlarımın birbirlerinin hak ve hukukuna saygılı olmalarını, sevgi içinde kırgınlıklarını unutmalarını, hepimizin bu mübarek topraklar üzerinde aynı haklara sahip bir Türk vatandaşı olduğumuzun idraki içersinde olarak yeni yönetime yardımcı olmalarını vatanperverlik ve asil karakterlerinden bekler mutlu ve aydınlık yarınlar dilerim."

BİBLİOGRAFYA

GAZİ MUSTAFA KEMAL ATATÜRK
Anafartalar Muhaberatına ait Tarihçe, Ankara, 1962.
Arıburnu Muharebeleri Raporu, Ankara, 1968.
Atatürk'ün Hatıraları, Ankara, 1965.
Atatürk'ün söylev ve demeçleri (I-V).
Nutuk (I-III).

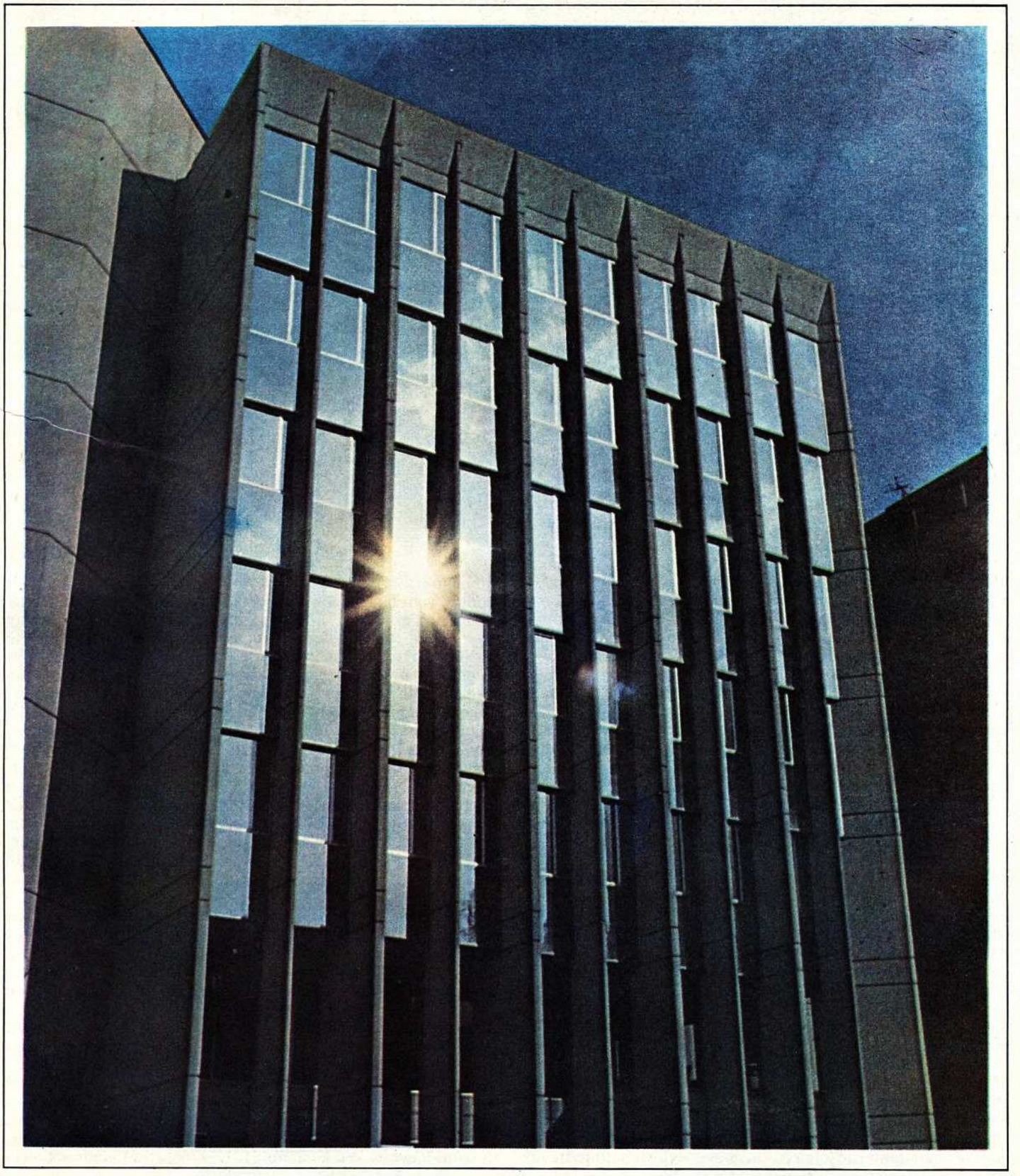
İnönü'nün Hatıraları 1884-1918, İstanbul, 1969.

ADIVAR, H. EDİB, *Türkün Ateşle İmtihanı*, İstanbul, 1962.
ADIVAR, H. EDİB, *Mor Salkımlı Ev*, İstanbul, 1973.
ALTAY, F., *On yıl savaş ve sonrası*, İstanbul, 1970.
ATAY, F.R., *Çankaya*, İstanbul, 1969.
BAYAR, C., *Ben de yazdım*, 1-8 cilt, İstanbul, 1960-1972.
BAYKARA, T., *Türk Devrim Tarihi*, Ankara, 1981.
BAYUR, Y.H., *Yeni Türkiye Devletinin Haricî Siyaseti*, İstanbul, 1934.
BAYUR, Y.H., *Türk İnkılabı Tarihi*, I-III, 1940-1967.
BAYUR, Y.H., *Atatürk, hayatı ve eseri*, Ankara, 1963.
BERKES, N., *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Ankara, 1974.
BIYIKLIOĞLU, T., *Atatürk Anadolu'da (1919-1921)*, Ankara, 1959.
BİLGE, A.S. ve arkadaşları, *Olaylarla Türk Dış Politikası (1919-1965)*. Ankara, 1969.
BOZKURT, MAHMUD ESAD, *Atatürk ihtilali*, İstanbul, 1939.
CEBESOY, ALİ FUAD, *Milli Mücadele Hatıraları*, İstanbul, 1953.
CEBESOY, ALİ FUAD, *Siyasi Hatıralar*, İstanbul, 1957.
CEBESOY, ALİ FUAD, *Atatürk , Sınıf Arkadaşım Atatürk*, İstanbul, 1967.
CHP, *XV. yıl kitabı*, İstanbul, 1938.
DARKOT, B., *Türkiye İktisadi Coğrafyası*, İstanbul, 1964.
DİE, *Türkiye'de toplumsal ve ekonomik gelişmenin 50 yılı*, Ankara, 1973.
GÖKBİLGİN, M.T., *Milli Mücadele Başlarken*, Ankara, 1959-65.
HARP TARİHİ DAİRESİ, *Türk İstiklal Harbi*, Ankara, 1969.
HARP TARİHİ DAİRESİ, *Türk İnkılabı Tarihi*, Ankara, 1973.
HATİBOĞLU, Ş.R., *Türkiye'de Zirai Buhran*, Ankara, 1936.
HEYET, *Atatürk*, İslam Ansiklopedisi.
HEYET, *Tarih*, IV, İstanbul, 1934.
HEYET, *Türkiye Ziraat Tarihine bir bakış*, İstanbul, 1938.
HEYET, *Yeni Türkiye*, İstanbul, 1959.
IRMAK, S., *Atatürk Devrimleri Tarihi*, İstanbul, 1973.
İNAN, AFET, *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk devrimi*, Ankara, 1977.
İSTATİSTİK YILLIĞI, (1928-1980).
KARABEKİR, KAZIM, *İstiklal Harbimiz*, İstanbul, 1960.
KARAY, R. HALİD, *Minelbab ilelmihrab*, İstanbul, 1964.
KARPAT, K.H., *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul, 1967.
KOCATÜRK, U., *Atatürk ve Türk Devrimi Kronolojisi, 1918-1938*, Ankara, 1973.
KOÇER, K., *Kurtuluş Savaşımızda İstanbul*, İstanbul, 1946.
KÜLÇE, S. *Mareşal Fevzi Çakmak, askeri ve hususi kayıt*, İstanbul, 1953.
LEWİS, B., *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Ankara, 1970.
NUR, R., *Hayat ve hatıratım*, 1-4 cilt, İstanbul, 1967-68.
OKYAR, F., *Üç devirde bir adam*, İstanbul, 1980.
PEKER, RECEB, *Türk İnkılabı Tarihi*, Ankara, 1935.
prens andre (H. Rahmi), *Felakete Doğru*, İstanbul, 1932.
SABİS, ALİ İHSAN, *Harp Hatıralarım*, 5 cilt, Ankara, 1952.
SART, Ö. CELÂL, *Türkiye ekonomisinin genel esasları*, İstanbul, 1325.
SELEN, HAMİD SADİ, *Türkiye İktisadi Coğrafyası*, İstanbul, 1927-39.
SOYALI, H.R., *Atatürk'ten hatıralar*, İstanbul, 1973.
ŞAPOLYO, G.B., *Kemal Atatürk ve Milli Mücadele Tarihi*, Ankara, 1944.
TENGİRŞEK, YUSUF KEMAL, *Türk İnkılabı Tarihi, iktisadi değişmeler*, Ankara, 1936.
TEZER, Ş., *Atatürk'ün hatıra defteri*, Ankara, 1972.
TURHAN, M., *Kültür değişmeleri*, İstanbul, 1951.
TURHAN, M., *Garplılaşmanın neresindeyiz?*, İstanbul, 1959.
TUNAYA, T. ZAFER, *Türkiye'de siyasi partiler*, İstanbul, 1952.
TUNAYA, T. ZAFER, *Devrim hareketleri içinde Atatürk ve Atatürkçülük*, İstanbul, 1964.
ÜLKEN, H.Z., *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ankara, 1966.

scanfan

CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARİSİ

Prof. Dr. Metin Sözen



scanfan

CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARİSİ

Prof. Dr. Metin Sözen

GİRİŞ

Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı konusunda yoğun araştırmalar yapılmamıştır. Ancak son yıllarda değişik açılardan yapılan araştırmalar çoğalmakta, genel bir yargıya ulaşabilme olanağı doğmaktadır. Bu dönemin anlaşılabilmesi için başta Son Osmanlı Dönemi Mimarlığı'nın yeterince bilinmesi gerekir. Oysa düne kadar araştırmalar, daha çok Mimar Sinan döneminin sonuna kadar uzanmakta, günümüzle bağ kurabilme olanağı veren dönemler, yüzeysel biçimde ele alınmaktaydı. Bu ister istemez derinlemesine araştırmaları zorlaştırmakta, günümüzün anlaşılmasını geciktirmektedir. Gecikmenin getirdiği önemli bir boşluk da, eserlerin hızla yıkılması, onları üretmiş kişilerin aramızdan ayrılmasıdır. Bunlara, kentlerimizin bilinçsizce biçim değiştirmesi, genel arşivlerimizin yetersiz, özel arşivlerin dağılması da eklenince, yoğun ve hızlı araştırma yapmanın kaçınılmazlığı ortaya çıkmaktadır. Tüm bu olumsuz koşullara karşın, Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı ele alındığı zaman, toplumumuzun geçirdiği aşamaların mimarlık ortamımıza da benzer biçimde yansıdığı görülmektedir. Doğal olarak, mimarlık bir anlamda geçirdiğimiz toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmelerin göstergesidir. Yeterince açıklanabilmesi de, sayılan etkenlerin bilinmesiyle mümkündür.

Bu dönem mimarlığı gözden geçirildiğinde, sorunların büyük bir bölümünün, Osmanlı toplumunun Batılılaşma sürecine girdiği yıllara kadar uzandığı görülür. İmparatorluğun yükseliş döneminde, mimarlık eylemlerine arkasındaki Hassa Mimarlar Ocağı ile birlikte damgasını vuran Mimar Sinan'ın etkilerinin azalmasıyla, Osmanlı toplumunun-başta askerlik alanında olmak üzere- değişik kurumlarındaki yenileşme istekleri, mimarlık alanında da kendisini göstermiştir. 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması, siyasal açıdan büyük bir imparatorluğun gerilemeye başladığının kanıtı olduğu kadar, yeni ilişkiler düzeninin de başlangıcı olmuştur. Artık bu tarihten sonra Batı uygarlığının etkileri, başta saray çevresinde olmak üzere, toplumun değişik kesimlerinde gittikçe yoğunluğunu artırarak, varlığını duyurmaya başlayacaktır. 18. yüzyıl boyunca süren, 19. yüzyılda Avrupa'daki değişimlerle birlikte yeni boyutlar kazanan bu etkiler, Osmanlı toplumunun kendine özgü yarattığı değerlerin, büyük bir oranda biçim değiştirmesine neden olmuştur. Özellikle Avrupa'da, belirli kalıpların kırılmasına, yepyeni sonuçlara ulaşılmasına neden olan Endüstri ve Fransız devrimleri, ister istemez yakın ilişkiler içinde olan Osmanlı toplumunu da, belirli ölçülerde etkilemiştir. Bunun bir sonucu olarak, değişik topluluklardan oluşan Osmanlı toplum yapısı hızla bozulmaya ve parçalanmaya yüz tutmuştur. Çünkü Batı'daki gelişmeler, Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzlerce yıl geliştirdiği düşünceler, birlik sağlama yöntemleriyle çelişki içindeydi.

Kuşkusuz bu sonuca ulaşmada ulusçuluk akımının büyük payı vardır. Bu akımın İtalya başta olmak üzere, Almanya ve diğer ülkelerde hızla yayılması, özgürlüğüne kavuşmak isteyen ulusların, Avrupa'nın siyasal sınırlarını değiştirmesine neden olmuştur. Bu durum, özellikle 1.Dünya Savaşı sonrasında kesinlik kazanmıştır.

Daha önce değindiğimiz gibi, değişik toplulukların birlikte yaşamasına dayanan Osmanlı yönetim biçimi, bu etkiler altında 1830'da Yunan Devleti'nin kurulmasını, Yunanistan'ın Osmanlı topraklarından kopmasını önleyememiştir. Bu arada, 18. yüzyılda Batı Avrupa ülkelerinde gelişen tarihçilik akımı, Yunan ve Roma uygarlıklarına ilgiyi yoğunlaştırmış, etki alanını genişletmiştir. Ünlü Alman tarihçi - arkeolog Johann Joachim Winkelmann (1717-1768), bu ilginin artması-

scanfan

Sol üst: İstanbul, Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camisi. Sağ üst: Konya, Hükümet Konağı, Sağ alt: Konya, Eski Bağdat Oteli. Sol alt: İstanbul, Sirkeci Garı.

na neden olan kişilerin başında gelmektedir. Yaptığı yayınlar ve kendini izleyenlerle yaygınlık kazanan bu akım, salt mimarlıkta kalmamış, her alanda varlığını duyurmuştur.

Neo-klasizim akımının Avrupa'nın sınırlarını aştığı, mimarlık alanında yoğun uygulamaların birbirini izlediği günlerde, 1789'da tahta geçen 3.Selim, yenileşme eylemlerini hızlandırmış, salt mimarlık alanında kalmayarak uygulama olanakları sağlamıştır. Kendi içinde belirli evrimi geçirerek, ilginç örnekler veren bu dönem mimarlığı, uzun bir zaman dilimi içinde oluşmuştur. Bir bakıma bu dönem mimarlığı, daha önce gene Avrupa etkisiyle gelişen barok, rokoko ve benzeri akımların bir uzantısı olmuştur. Böylece Batı etkileri gittikçe yoğunluğunu artırarak, sürekli bir biçimde, kurumlarıyla birlikte Osmanlı toplumunda varlığını duyurmuştur.

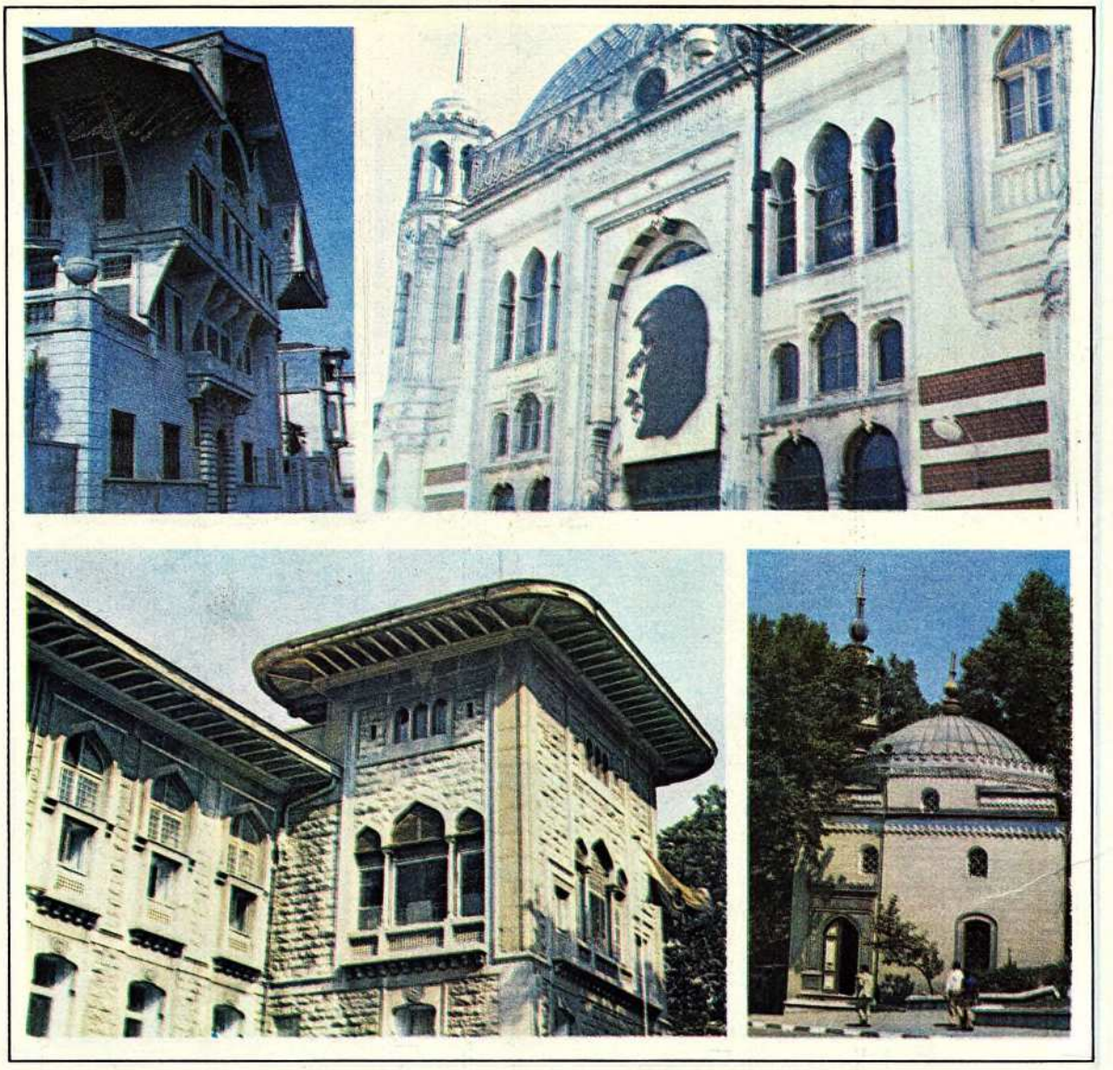
3.Selim'in yenilik girişimleri, bilindiği gibi önce askerlik alanında başladığı için, bu alanda gereksinim duyulan yapılarla -başta başkent İstanbul olmak üzere- ülkenin önemli merkezleri donanmış, boyutları ve getirdikleri özelliklerle, kentlere o güne kadar rastlanmıyan görünümler kazandırılmıştır.

Büyük anıtsal camilerle boyutsal olarak yarışmayan değişik işlevli yapılar geleneği, yeni yapılan kışla, okul ve benzeri örneklerle değişmiştir. Günümüzde bile ağırlıklarını koruyan bu yapılar, biçimsel olarak bağlı olduğu ve kaynaklandığı kültürlerin, yaygın akımlarını yansıtacak niteliktedir. Zaman zaman tasarımından uygulanmasına kadar, yabancı mimarların görevlendirildiği bu yapılarda, açık etkiler bulmak bir bakıma doğaldır. Yenileşme istekleriyle birlikte, her alanda yabancı uzman görevlendirme sorunu gündeme gelmiş, bu durum geçerliğini uzun yıllar korumuştur. Bunun yanı sıra azınlık mimarlarının da, büyük boyutlu yapılarda çalışmaları bu yıllara rastlar. Oysa Hassa Mimarlar Ocağı'nın etkinliğini sürdürdüğü yıllarda, yapı eylemleri belirli kurallara bağlanmış, bu kurallar sonuna kadar korunmuştu. Ulusçuluk kavramı, Batı toplumlarına yeni bir benlik ve her açıdan olanak sağlarken, Osmanlı İmparatorluğu başta Rumeli'de olmak üzere, sürekli toprak yitirmiş, bağımsızlık girişimlerine tanık olmuştur. Öte yandan, önemli üretim alanlarını yabancı ve azınlıklara kaptırmış, tam anlamıyla bağımlı bir ortam ortaya çıkmıştır. 1839 tarihli Tanzimat Fermanı ile, her açıdan Batı'daki gelişmelere koşut bir yaşam biçimi, özellikle yönetici güçlerin özlemi olmuştur. Ekonomik açıdan zor günler geçiren imparatorlukta, birbirinden anıtsal, seçmeci bir yöntemle yabancı ve azınlık mimarlar eliyle üretilen eserler, hep Batı'daki örneklerle yarışır biçimde ele alınmıştır. İstanbul'da, Boğaziçi ve çevresinde karşımıza çıkan saraylar bunun tanıklarıdır. Bu tür yapılar, bir anlamda kentin geleneksel dokusuna ilk değişmeyi getiren kışla, okul ve benzeri yapılardan sonra, yeni bir aşamadır. Batı'da hızla değişen, yeniden örgütlenen toplumların gereksinim duyduğu yeni işlevleri karşılamak üzere üretilen yapıların benzerleri, başka bir gelişim göstererek biçimlenmiş önemli Osmanlı kentlerinde birbirini izlemiştir.

Burada dikkati çeken nokta, yabancı ve azınlık mimarların, Batı'daki gelişmeleri aktarırken getirdikleri yorumdur. Becerileri sınırlı bu mimarların, Batı'daki gelişmeleri Türk-İslam dünyasının yüzlerce yıl geliştirdiği değerlerle yorumlayarak vermeye çalışmaları, çoğu kez yüzeysel kalmış, karmaşık bir görünüme bürünmüştür. Bu yüzden verilen ürünlerin hiçbirinde, sağlam bir bireşime (senteze) ulaşılamamış, karmaşık bir ortam doğmuştur.

Vurgulanması gereken diğer bir nokta da, yapı teknolojisi alanındaki yeni gelişmelerin, sınırlı bir ekonomik yapıya sahip Osmanlı ülkesinde, gerekli ortamı ve yansımayı

scanfan



Sol üst: İstanbul, Tarabya İtalyan Sefareti cephesi. Sağ üst: İstanbul, Sirkeci Garı cephesinden ayrıntı. Sol alt: İstanbul Düyûn-u Umumiye/ İstanbul Erkek Lisesi yan bölümü. Sağ alt: İstanbul, Sirkeci Nallı Mescit.

bulamayışıdır. Gerçi Batı'dakine benzer biçimde geçmişe dönüş eylemi, biraz gecikmeyle de olsa izlenmiş, ancak bunun yanı sıra hızla sıçrama yapan teknolojik gelişmelere uyum sağlayacak bir altyapı olmadığından, seçmeci tutum, biçimsel olmaktan öteye geçememiştir. Tanzimat ve sonrası dönemde hemen hemen imparatorluğun tüm yeni kurumlarının gerektirdiği işlemler ve yapılar, yabancıların tekelinde olduğundan, sonuçlarıda onların anlayışlarına bağlı kalmıştır. Mimarlık alanında bugüne ulaşmış eserlerin büyük bir bölümünde, Doğu romantizmi içinde, özellikle ön cephelerde, bir yandan Türk-İslam dünyasının, öte yandan neo-roman, neo-gotik, neo-rönesans, neo-barok akımlarının belirgin biçimleri, yapan mimarların beğeni ve becerilerine göre değerlendirmeye uğramışlardır. Başta İstanbul'da, en güzel örneklerini ahşap bezemede gösteren Art Nouveau akımı da, bu yıllarda yaygınlık kazanmış, Batı'daki örneklerinin ötesinde bir zenginliğe ulaşmıştır. Günümüzde sayıları hızla azalan, ayrıntılarına kadar korunması gereken bu eserlerin, araştırma olanağı bulunmadan yıkılması, toplumumuzun karmaşık, fakat ilginç bir döneminin yeterince anlaşılmasını önlemiştir. Bu eserlerin bir önemli yanı da, Batı'daki örneklerinden hangi noktalarda ayrıldığı, Osmanlı gelenekleri içinde nasıl bir yoruma uğradığının saptanmasıdır.

Başta sultanların olmak üzere, devletin ileri gelenlerinin yaptırdıkları seçmeci biçimde üretilen eserlerde -sınırlı boyutlarda da olsa- Batı'daki teknolojik gelişmelerin sonuçlarının denenmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Ancak daha önce de değindiğimiz gibi, bu Batı'daki gelişmelere koşut bir biçimde olmamıştır.

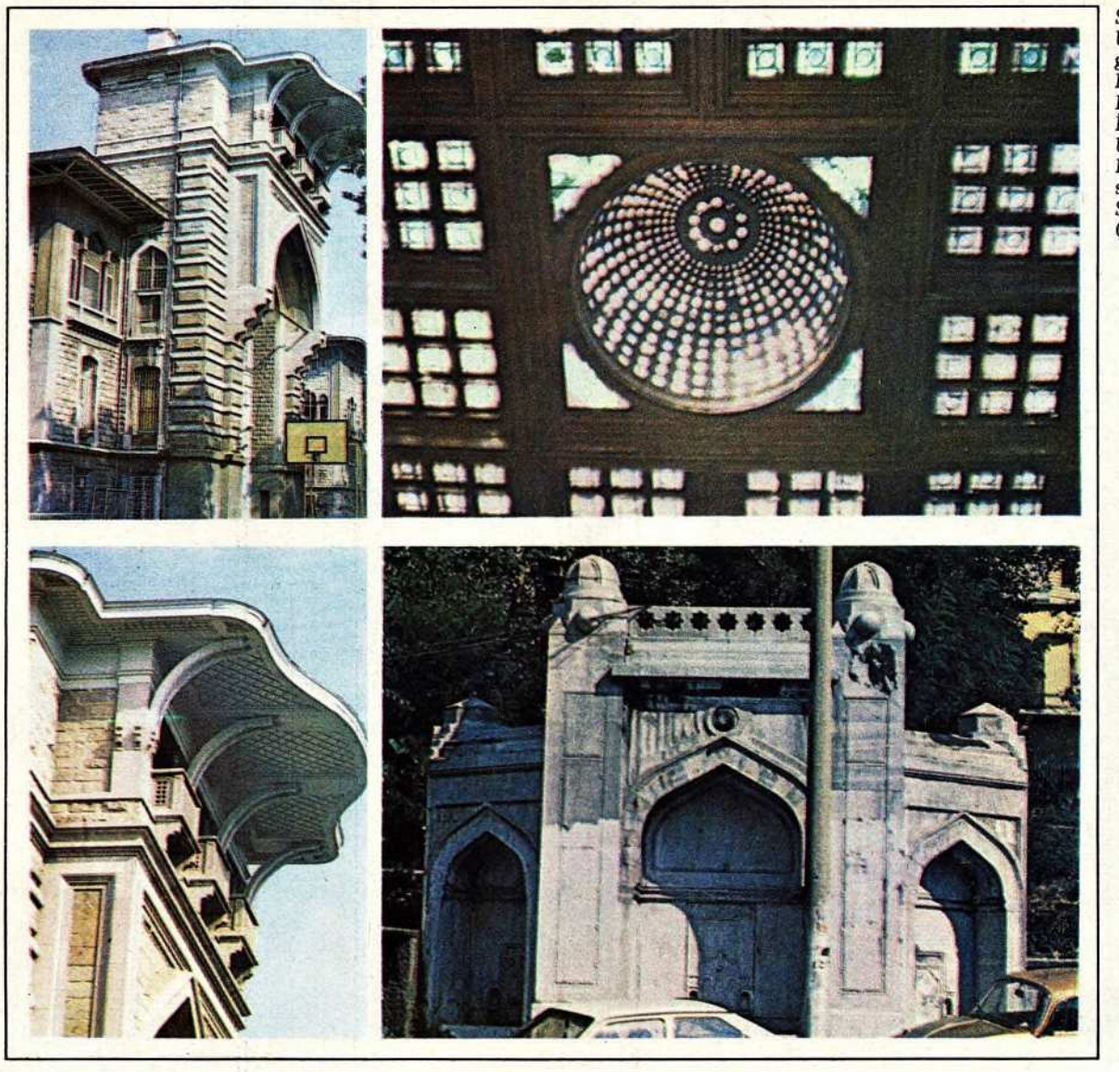
Bu genel düşüncelerden sonra, Osmanlı mimarlığının Batılılaşma sürecine girdiği ilk yılları bir yana bırakarak-Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı'na sonuçları daha etkili biçimde yansımış-yabancı mimarların eserlerine kısaca değinirsek, ilişkiler daha açık biçimde anlaşılacaktır.

Ayrıntılı incelemeler, değişik kökenli birçok yabancı mimar adını ortaya çıkarmakla birlikte, bunlar içinde başta Gaspare Fossati, Aléxandre Vallaury, Raimondo D'Aronco Jachmund gibi mimarlar sayılabilir. İtalyan kökenli **Gaspare Fossati**'nin (1809-1883) Rus Sefareti'ni yapmak üzere İstanbul'a geldiği görülmektedir. 1838-1847 yılları arasında bu yapıyı tamamlayan Fossati, 1847-1849 yılları arasında Ayasofya'nın onarım işlerinde bulunmuş, ayrıca birçok proje siparişi almış, kardeşi **Giuseppe** ile birlikte uygulamalar yapmıştır. Bâbıâli'de Hazine-i Evrak Binası, Posta Telgraf Müdüriyeti, bir Askeri Hastahane, Galata'da San Pietro ve San Paolo Kilisesi ve Sultanahmet'deki Darülfünun Binası, ilk anda sayılabilecek eserleri arasındadır.

Aléxandre Vallaury ise -bazen Raimondo D'Aronco ile birlikte olmak üzere- bugün İstanbul'un görünümüne yeni boyutlar getiren eserler üretmiştir. Aynı zamanda 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık öğreten Vallaury, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane/Haydarpaşa Lisesi, Düyûn-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi, Galata'da Osmanlı Bankası, İstanbul Arkeoloji Müzesi, Eski Sanayi-i Nefise Mektebi /Eski Şark Eserleri Müzesi, Beyoğlu'nda Union Française ve aynı sırada kendi konutu, daha birçok yapının mimarı olarak karşımıza çıkmaktadır.

İtalyan kökenli **Raimondo D'Aronco**'nun (1857-1932) yeni yapılan araştırmalara göre, İstanbul'da bugünde özelliklerini koruyabilen birbirinden ilginç eserler ürettiği anlaşılmaktadır. 19. yüzyılın sonunda Art Nouveau akımının, ülkemizdeki temsilcisi Raimondo D'Aronco, yeniyi arayan kişiliğiyle çağına katılmayı bilmiş, 1902 tarihli uluslararası Torino Sergisi'yle adını duyurmuştur. 1857 yılında Udine bölgesinde

scanfan



Sol üst: İstanbul, Düyûn-u Umumiye /İstanbul Erkek Lisesi giriş bölümü. Sağ üst: İstanbul, Düyûn-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi giriş bölümü örtüsü. Sol alt: İstanbul Düyûn-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi'nin giriş bölümü balkon ve saçak ayrıntısı. Sağ alt: İstanbul, Sultanahmet Ali Talât Bey Çeşmesi

Gemona'da doğmuş, 1932'de Napoli'de ölmüştür. Venedik Akademisi'nden klasik eğitim görerek yetişen Raimondo D'Aronco, Stile Florale'in sınırlı kadrosu içinde seçkin kişilerden biriydi. 1894'de Osmanlı Sergisi'nin projelerini hazırlamak üzere İstanbul'a geldiği anlaşılan Raimondo D'Aronco, 1896'da 2.Abdülhamit tarafından başmimarlığa getirilmiş, 1896-1908 yılları arasında Türkiye ve İtalya'da çalışmış, 1903 Udine Sergisi pavyonlarıyla ününü doruk noktasına çıkarmış, bu arada özellikle İstanbul'da birbirinden ilginç eserler üretmiştir. Büyük boyutlu yapılarından Alexandre Vallaury ile birlikte, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, Düyûn-u Umumiye, ayrıca başta Yıldız Sarayı'nın bazı bölümleri olmak üzere, Tarabya'da İtalyan Sefareti, Kuruçeşme'de Nazime Sultan Yalısı, Karaköy Camisi, Beyoğlu'nda Botter Apartmanı, Beşiktaş'da Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi, Sultanahmet'de yanan eski Yüksek Ticaret Mektebi ve daha birçok yapısı sıralanabilir. Raimondo D'Aronco'nun Türkiye'deki çalışmalarının bir bölümü tasarım aşamasında kalmış uygulanmamış, bir bölümü ise değişik nedenlerle yıkıldığından günümüze ulaşamamıştır. Bunun örneklerinden birisi Karaköy Camisi, diğeri ise Nazime Sultan Yalısı'dır. Kuşkusuz yıkılan yapıları yalnız bunlar değildir.

Alman kökenli **Jachmund** ise, 1884'de açılan Hendese-i Mülkiye'de, 1890 yılından başlayarak mimarlık dersleri vermiş, Sirkeci Garı başta olmak üzere, İstanbul'da Ragıp Paşa'ya köşkler yapmıştır. Sultanhamam'da Deutsche Orient Bank, tasarladığı diğer bir yapısıdır. Mimar Kemalettin Bey'in Almanya'ya gönderilmesinde ve yetişmesinde katkıları olan Jachmund'un seçmeci yaklaşımının yanı sıra, yeni yapım yöntemlerinden yararlandığı dikkati çekmektedir. Bunun en seçik örneği Sirkeci Garı'dır.

İstanbul'da büyük boyutlu, bugün de özelliklerini yansıtan diğer bir yapı, Haydarpaşa Garı'dır. Alman kökenli mimarlardan **Helmuth Cuno-Otto Ritter** tarafından tasarlanan Haydarpaşa Garı'nın yapımına 1906 yılında başlanmış, 1908 yılında yolcu salonu bölümü açılmış, tümü bir buçuk yıl sonra bitirilebilmiştir.

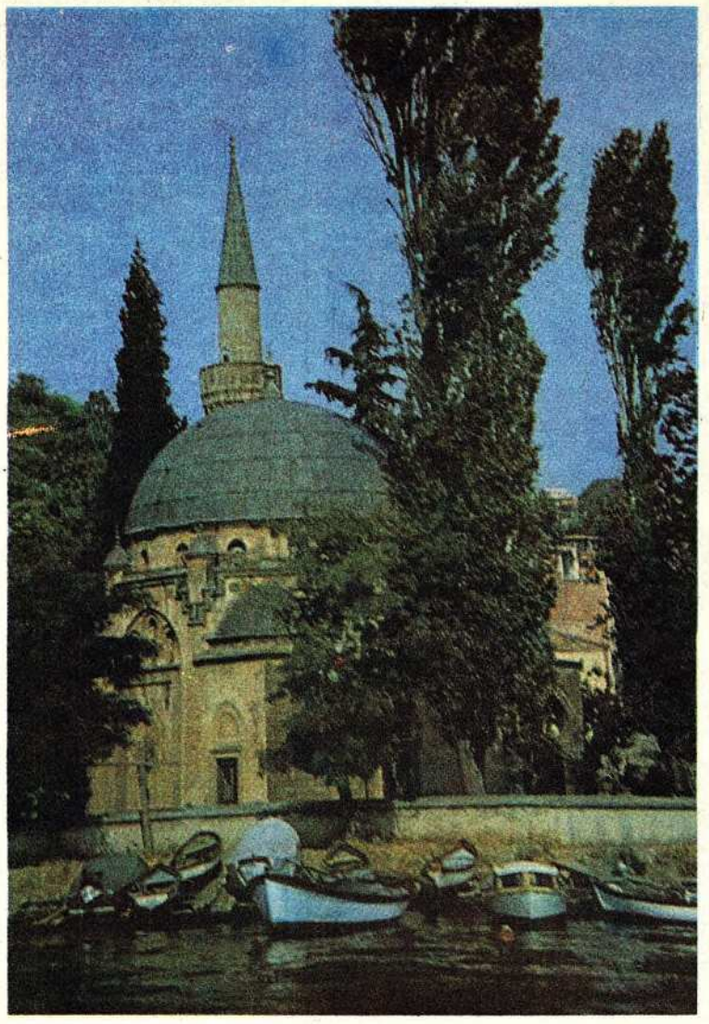
Osmanlı başkentinde, diğer kentlerde büyük yapılar üreten mimarların, yalnız bu kişilerle sınırlanmadığı görülür. O dönemin yönetiminde ağırlığını duyuran değişik ulusların mimarları, değişik işlevli yapıların üreticileri olmuşlardır. Bunların mimarlık düzeyleri, tüm eserleri, destek gördükleri çevrelerin özelliklerinin saptanması, mimarlık ortamımızın anlaşılmasına büyük katkılar sağlayacaktır. 1910 yılına kadar uzanan, değişik etkilerle beslenmiş bu dönemin ardından, toplum yapısındaki değişmelere uygun olarak mimarlık ortamının incelenmesinde, ilgili kişilerin katkılarının belirlenmesinde yarar vardır.

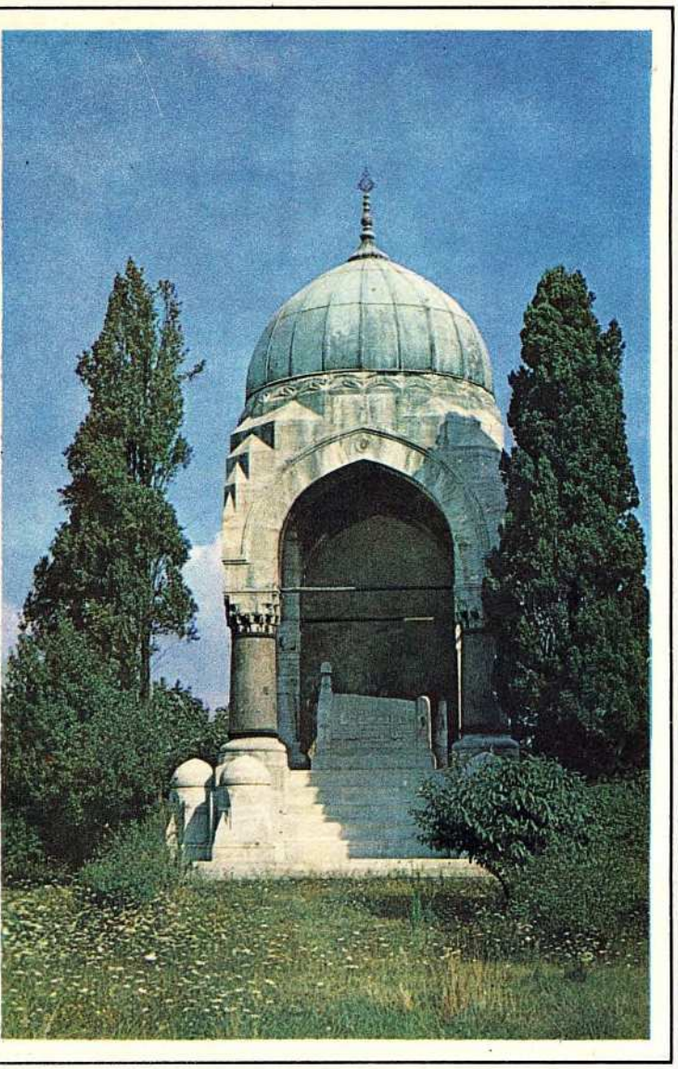
1.BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ

1908 yılı, 2.Meşrutiyet sonrasında, özellikle İttihat ve Terakki Fırkası'nın siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel alandaki girişimleri içinde, bulunduğu dönemin koşullarını ve yapısını en çok belirliyen, kesit veren noktalardan biri de mimarlıktır. Özellikle İttihat ve Terakki Fırkası'nın başlıca düşünürlerinden biri olan Ziya Gökalp'in ekonomi, siyasa, felsefe, hukuk, din, dil alanında geliştirdiği düşüncelerin zamanla güç kazanması, yaygınlaşması, mimarlık alanında uygun bir ortam yaratılmasına olanak sağlamıştır. Kısa zamanda Millî Mimari, Millî Mimari Rönesansı, Millî Mimari Üslubu, Neo-Klasik Üslup olarak adlandırılan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı geçerlik kazanmıştır.

Mimarlık alanında düşüncelerinin etkisini gördüğümüz Ziya

scanfan





Gökalp'in, Millî Terbiye ve Maarif Meselesi başlığı altında toplanan yazılarının bir yerinde, ilginç şu açıklamaları bulunuyor: "...**İşte, bugünkü türkçülük de aynı davette bulunuyor, Türkleri hayata, tabiata, şe'niyete çağırıyor. Rousseau'dan feyyaz bir romantizm doğduğu gibi, bugünkü türkçülükten de feyizli bir hayatçılık doğacaktır. Fakat bu hayatçılık, yalnız edebiyata münhasır olmayacak, içtimaî müesseselerin hepsine şamil bulunacaktır. Meselâ, konuşulan lisana avdet, lisanda hayatçılıktır. Halk vezinlerine rücu vezinde hayatçılıktır. Halk musikisine dönüş musikide hayatçılıktır. Halk masallarına, eski Türk üsturelerine rücu edebiyatta hayatcılıktır. Bu düsturu, mimariye, oda ve salon tefrişatına, ressamlığa, hatta bütün ince elişlerine tatbik edersek bediiyatta umumi bir hayatcılık husule gelir. Aynı suretle ahlâkta, hukukta, iktisatta, felsefede de bir hayatcılık cereyanı vardır.**"

1908'den hemen sonra, daha da güçlenen ulusal mimarlık anlayışının temelinde, görüldüğü gibi Batı düşüncesi egemenliğini sürdürmekte, bunun belirgin biçimde yansıması Ziya Gökalp'te görülmektedir. Bu durum değişik aşamalardan geçtikten sonra, Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk ulusçuluğu "...**Bütün muasır milletlerle bir ahenkte yürümekle beraber, Türk içtimai heyetinin hususî seciyesini ve başlıbaşına müstakil hüviyetini mahfuz tutmayı esas sayar, bu itibarla, millî olmayan cereyanların memlekete girmesini ve yayılmasını istemez**" biçimimde tanımlanacaktır.

1910 yılı dolaylarında örneklerini veren bu akımın, Cumhuriyetin ilk yıllarında etkilerini yitirmesi beklenemezdi. Üstelik yeni bir ulus yaratma çabalarının yoğunlaşmaya başladığı bir ortam içinde, yaygınlaşma olanağı da buldu. Belirli bir gelişme göstererek, 1930 yılı dolaylarına kadar etkinliğini sürdürdü. 1927 yılında Ankara'da yaptırılmak istenen Türkocağı Binası'nın, yarışmayı değerlendirecek kurulunda Ziya Gökalp'in bulunması, düşünce anlayışıyla mimarlık arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından ilginçtir. Ancak bir nokta dikkati çekmektedir. Daha önce, özellikle Aléxandre Vallaury ve Jachmund'un uygulamalarında görüldüğü gibi, Batı seçmeciliğine uygun tasarlanmış yapılara, İslam dünyasının veya Osmanlı mimarlığının bazı öğelerini ekleyici tutum yerine, genellikle Selçuklu, Osmanlı dönemi yapı öğelerinin ön plana alınışı, belirgin olarak varlığını duyurmaktadır. Ancak temeldeki seçmeci tutumda bir ayrım ortaya çıkmamakta, yaslanılan kültürün seçiminde açıklık getirilmekte, diğer kültürlerin etkilerinden sıyrılma eğilimi güçlenmektedir. Kuşkusuz eğitimlerinin bir bölümünü batıda yapmış, değindiğimiz yabancı mimarların yanında çalışmış, 2.Meşrutiyeti izleyen ilk günlerde ürünler vermiş mimarlarımızdan, birdenbire yepyeni gelişmeler beklemek olanaksızdır. Ama mimarlarımızın ilk ürünlerinden başlayarak gelişmeleri izlenirse, açıklamaya çalıştığımız gibi, gittikçe kendi tarihsel miraslarına yöneldikleri görülür.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, sınırlı sayıdaki mimarın hemen hemen tümüne yakını, ulusal mimarlık akımına bağlı kalmıştır. Bunun değişik nedenleri vardır. Bunlardan ilki yetiştikleri kurumlardaki eğitim düzenidir. Dönemin bu alanda en önemli eğitim kurumları olan Sanayi-i Nefise Mektebi ile, Mühendis Mektebi'nde yerli ve yabancı öğretim üyeleri, eğitimin ağırlığını bu tür bir mimarlığa verdiklerinden, bu dönemde, bu eğilimde bir kuşağın yetişmesine olanak sağlamışlardır. Ayrıca öğretim üyelerinden çoğu da, bu tür bir mimarlığın başlıca uygulayıcısı olmuşlardır. Kurumların ders programları, ders kitapları incelendiğinde, ayrıntılarına kadar, geçmiş mimarlık örneklerinden alıntılara, bunların günün koşullarına uyarlanmış biçimlerine rastlanmaktadır. 1873

scanfan

Sol üst: İstanbul, Eminönü Dördüncü Vakıf Hanı. Üst orta: İstanbul, Eminönü, Dördüncü Vakıf Hanı Kubbeli köşesi. Sağ üst: İstanbul, Sirkeci Postahanesi. Sol alt: İstanbul Eminönü Dördüncü Vakıf Hanı cephesinden ayrıntı. Alt orta: İstanbul Sultanahmet Tapu ve Kadastro Müdürlüğü. Sağ alt: İstanbul, Sirkeci Postahanesi köşesinden ayrıntı. Yan sayfa sol: İstanbul, Bebek Camisi. Sağ: İstanbul, Mecidiyeköy, Mahmut Şevket Paşa Türbesi.

yılında uluslararası Viyana Sergisi için hazırlanan Usûl-ü Mimarî-i Osmanî adlı adlı kitapta, Montani Efendi ve arkadaşlarının çalışmalarından oluşan 189 levhada, Osmanlı mimarlığının ilginç örnekleri sergilenmektedir. Bu yayının da gösterdiği gibi, Osmanlı mimarlığı çok önceleri araştırma konusu olmuş, bir esin kaynağı olarak ele alınmıştır. Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir.

Ayrıca Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde, yönetimler bu üslubu desteklemişler, yaygın uygulama alanı yaratmışlardır. Bugünkü sınırlarımız içinde yapılacak kısa bir taramada bile, salt İstanbul, Ankara gibi başkentlerde değil, en küçük yerleşme merkezlerinde de değişik özellikler taşıyan örneklere rastlanabilir. Bu görünüm ve yaygınlık, kamu yapılarından başlayarak, konutlara kadar uzanmaktadır.

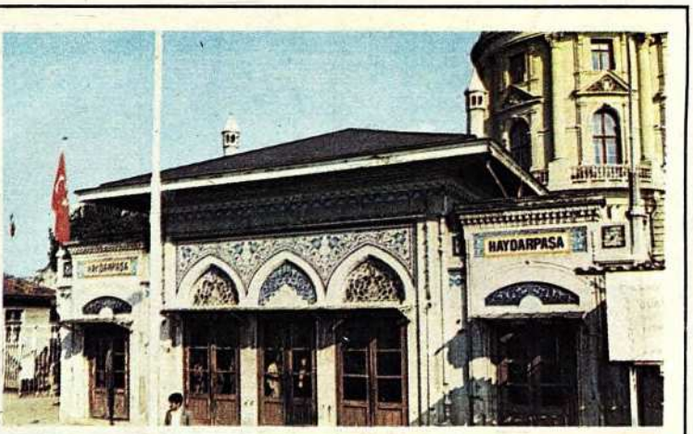
19.yüzyılın sonu, 20.yüzyılın ilk çeyreği içinde, varlığını duyuran Birinci Ulusal Mimarlık Akımı konusunda, belirtilebilecek diğer bir nokta da, aynı yıllarda mimarlık alanında yeni gelişmelere tanık olunmasıdır. Dünyadaki bu gelişmelerin bize yansımamasının nedeni, o yıllarda toplumumuzun oldukça dışarı kapalı oluşuna bağlanabilir. Çünkü diğer ülkelerde de, her iki gelişme içiçe olmuş, her türlü deneme kendine göre ortam bulmuştur. Artık mimarlar cephe düzenlemekten, yoğun bezemecilikten uzaklaşmakta, toplumsal gelişmelere koşut, işlevsel değerlere ağırlık vererek, gelişen teknolojinin mimarlığa yansıtılabilmesine çalışmaktadırlar. Oysa mimarlarımız ulusal bilinç yaratmada, geçmiş değerlerin kullanılmasını yeğlemekte, ağır ağır gündeme gelen devrimlerle çelişkili bir ortam yaratılmaktadır.

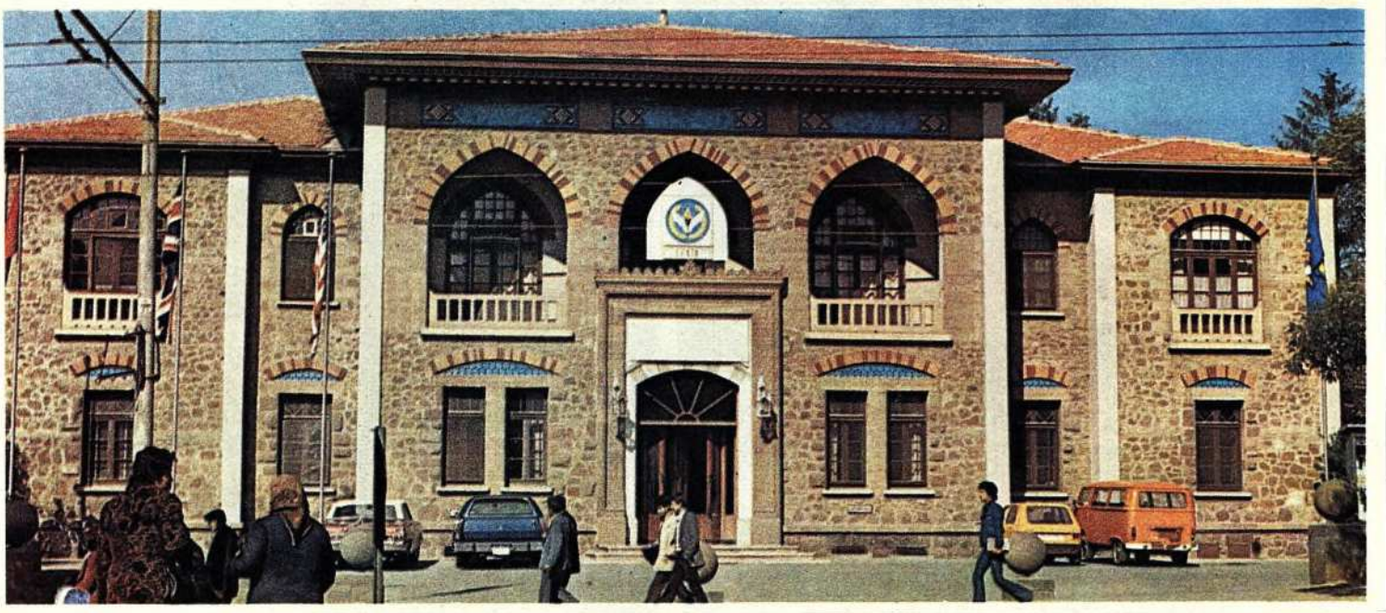
Kurtuluş Savaşı sırasında, yanma ve yıkılmalar sonucu yeniden ele alınması gereken kentlerde ise, değişik işlevli birçok yapıya gereksinim duyulmakta, sınırlı ekonomik koşullar içinde, bunların hızla üretilmesi gerekmekteydi. Bu yüzden, yaygın olan üslup içinde kentler yeni yapılarla donatıldı. Celal Esat Arseven bu durumu şu cümlelerle açıklıyor: "...**Hemen hemen bütün mimarlar Mimar Vedat ve Kemalettin'in açtıkları çığırdan yürüdüler. Hükümet de bu hareketi teşvik etti; okul, kışla, tren istasyonu, v.b. bütün binaların millî üslûpla yapılmasını ısrarla istedi. Hattâ özel kişileri millî üslûpta binalar yapmaya zorlayacak bir kanun çıkarılması bile istendi.**"

Gerçekten ulusal mimarlık akımına bağlı mimarlar, geçmiş mimarlık ürünlerimiz üzerine eğiliyor, onları yeni bir anlamda değerlendirmeye çalışıyorlardı. Seçmeci bir yöntemle yaklaşılan, Selçuklu ve Osmanlı dönemleridir. Döneminin en önde gelen kişilerinden Kemalettin Bey, Konya'daki ünlü Karatay Medresesi konusunda düşüncelerini açıklarken, yaklaşımını da yansıtıyor: "...**Karatay Medresesinin mermer kapısı her türlü mânasıyla mükemmel bir eser-i mimarîdir. Âl-i Selçuk devrinde Türk üstadlarından filvaki bu kapıdan daha büyük ve daha müzeyyen nice âsâr meydana getirilmiştir. Herhalde âsâr-ı mezkûre içinde bu kapı tenasübünün fevkalâdeliği, taş kesmelerinin suret-i halli ve müzeyyenat ve teferruat-ı mimariyesinin tanzimindeki kudret ve meharet nokta-i nazarından bir mevki-i mümtaz tutmaktadır. Türk meslek-i mimarîsinin sekiz asır evvel teessüs ve tekemmül etmiş kavaidini bu kapının tetkikiyle öğrenmelidir. Tekmil bu kavaid-i mimariyeye Türk mimarları Âl-i Osman devrinin en parlak zamanlarına kadar kemal-i hürmetle riayet etmişler.**"

Bu akımın öncülüğünü yapan mimarlar, geçmiş mimarlık öğelerini büyük bir coşkuyla incelemeye, bunlardan yararlanmaya çalışmışlardır. Eğitim kurumlarında sürekli cephe tasarımlarıyla yetiştiklerinden, uygulamalarında özellikle cephelere büyük özen göstermişler, çözülmesi

scanfan





gereken ilk nokta olarak, cepheleri ele almışlardır. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde denenmiş, değişik biçimli kemerler, cephelerde yeni düzenler içinde uygulanmışlardır. Bu kemerlerle hareketlendirilmiş cephelerin, bazen içeriyle ilişkilerinin sağlam kurulmadığı görülür. Cephelerde dikkati çeken noktalardan birisi de, girişlere özel önem verilmesi, mermer sütunlar, çini panolar, madeni bezemelerle zenginleştirilmesidir. Ayrıca bu tür öğelerin -yapının önemine göre- tüm ön cephede kullanıldığı da olur. Mermer sütunların, çoğu kez baklavalı veya mukarnaslı sütun başlıklarıyla değerlendirilmesi, Klasik Osmanlı, Mimar Sinan dönemi yapılarındaki mimarlık öğeleriyle, büyük bir ilişki içindedir.

Ayrıca gene aynı dönemin çini motifleri, yeniden düzenlenerek, Kütahya atölyelerinde yaptırılmış, cephelere yerleştirilmiştir. 16. yüzyılın üsluplaştırılmış bitkisel motifli İznik çinilerinin yeniden ele alınmasının dışında, çoğu kez kûfî yazılı şeritlerin bağlayıcı öğe olarak değerlendirildiği de olur. Taş, çini, madeni bezemenin yanı sıra, vurgulanması gereken nokta, cephelerde bazen girişlerin, bazen de köşelerin kubbelerle hareketlendirilmesi, düşey çizgilerin güçlendirilmesidir. Bu tür kubbelerin bir bölümü, yalancı kubbe olarak düzenlenmiş, salt anıtsal görünme kaygısıyla ele alınmıştır.

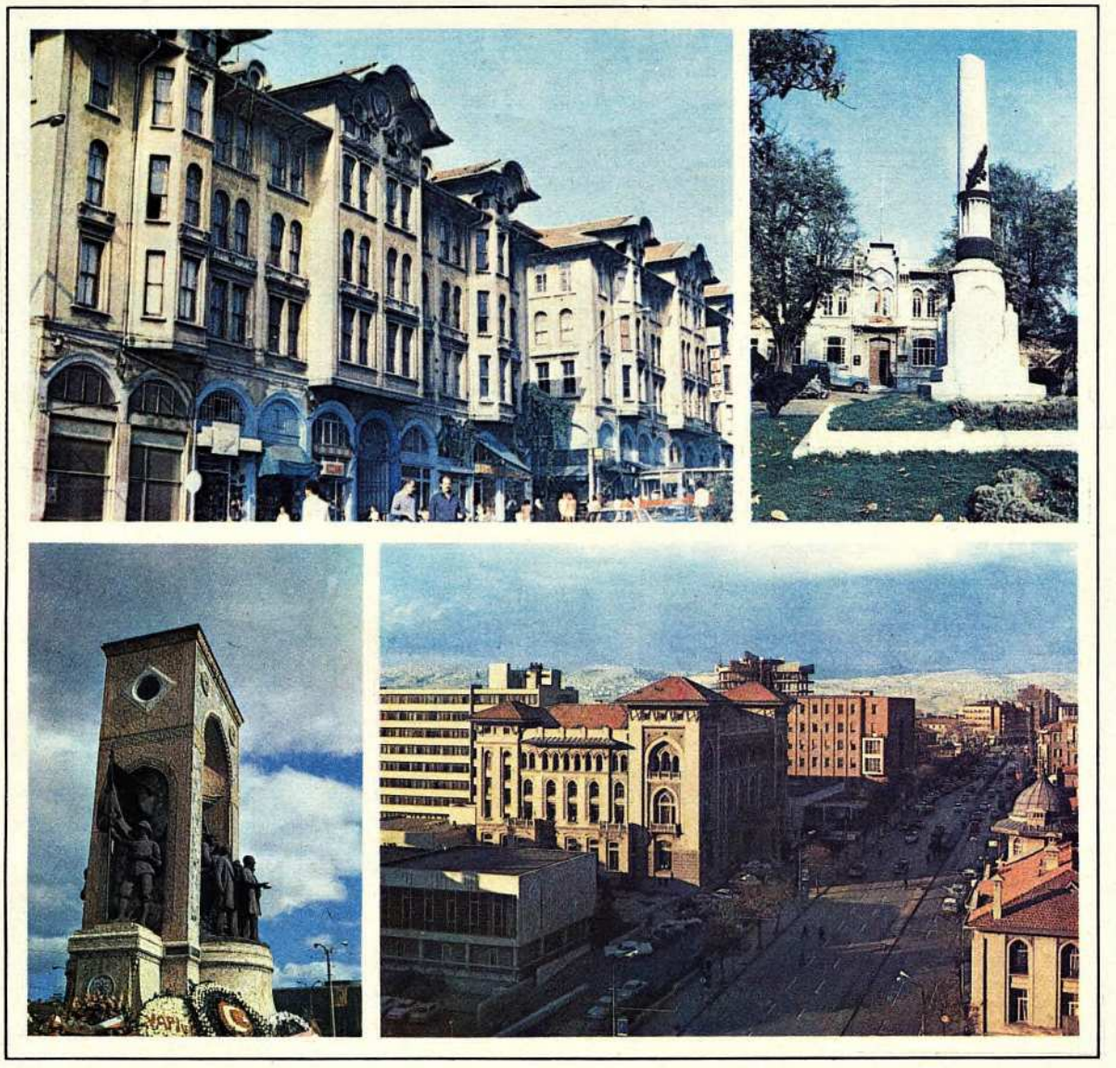
Cephelerde sık kullanılan bir diğer özellik de çıkmalardır. Özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerin, bu dönemde yapılmış büyük işhanlarında, alttaki dükkânlardan sonra yapı -geleneksel mimarlık örneklerinde olduğu gibi- taşırılmakta, değişik biçimli konsollarla desteklenmekte, yapının olduğundan daha hareketli görünmesine çalışılmaktadır. Köşe arsalarında ise, köşeler yuvarlatılarak, zemin katından sonra dışarı taşırtılmakta, çoğu kez bu görünüş bir kubbeyle bitirilmektedir.

Bu çok genel özelliklerin dışında, ana cepheler ayrıntılı incelendiği zaman, sayısız düzenlemelere gidildiği görülmektedir. Ancak kullanılan öğeler belirlidir. Yalnız bunların koşullara göre düzenlenmesinde ayrım ortaya çıkmaktadır. Hepsinde ana ilke, cephelerin ayrıntılarına kadar düşünülerek çözülmesidir. Yerleşme ve planın, gerekli işleve göre çözümü, cephelerden sonra gelmektedir. Bununla plan çözümünde yenilik getirilmediği söylenemez. Bu tür yargılar ayrıntılı çalışmalar yapıldıkça değişmektedir.

Cephelerde beliren diğer bir nokta da, ana cepheyle diğer cepheler arasındaki ilişkidir. Bu ilişki yapının önemine, yapıldığı yerin özel durumuna göre değişmekle birlikte, cephelerin çoğu kez eşit biçimde değerlendirilmediği, bazen cepheler arasında büyük ayırımlar ortaya çıktığı görülmektedir. Bu, üslup değişikliklerinden, kullanılan malzemeye kadar uzanmaktadır. Behçet Ünsal'ın şu sözleri ilginçtir: **"Planda Türklüğün ne olduğu belirlenmemişti. Mongeri 'Planları değil de evvelâ fasadları görelim' derdi. Zira mimari fasad sanatçılığı olarak yorumlanıyordu. ... Vaziyet planı ise pek aranmazdı. Vedat Bey, 'Siz iyi bir proje yapmaya bakın, iyi bir proje nereye olsa uyar' demişti."**

Bu dönem mimarların bize ulaşan çizimleri ayrıntılı incelendiğinde, zengin cephe çalışmalarına rastlanmaktadır. Bunlardan,cepheler arasındaki ilişkilerle,cephelerde kullanılan tüm öğelerin, en ince noktasına kadar nasıl düşünüldüğü açık biçimde ortaya çıkmaktadır. İstanbul ve Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivlerindeki, başta mimar Kemalettin Bey ve arkadaşlarıyla ilgili olan çizimler gözden geçirildiğinde, salt cepheler için değil, en ufak ayrıntıya kadar çalışmalar yapılmış olduğu görülür. Bunlar daha önce sözünü ettiğimiz gibi, dış ve içte kullanılacak bezemeden başlayarak, tüm mimarlık öğelerine uzanmaktadır. Girişten bezemeli saçakla-

scanfan



Sol üst: İstanbul, Lâleli Harikzadegân/ Tayyare Apartmanları. Sağ üst: İstanbul, Fatih Tayyare Âbidesi. Sol alt: İstanbul, Taksim Anıtı. Sağ alt: Ankara, Ulus Ziraat Bankası ve Tekel Başmüdürlüğü. Yan sayfa sol üst: Kastamonu, Hükümet Konağı. Sağ üst: İstanbul, Haydarpaşa İskelesi. Alt: Ankara, Ulus Eski Büyük Millet Meclisi.

ra, bacalara kadar, yapıların her noktasının araştırma konusu olması, bu dönemde yoğunluğun nerelerde toplandığını göstermektedir.

Yapıların önemli bir bölümünde, yeni yapı teknikleri ve malzemesi kullanılmakla birlikte, konusunu ettiğimiz öğelere yer verilebilmek için bu durum gizlenmiş, dışarıya yansımamıştır. Oysa Cumhuriyetin kuruluş aşamasını geçip, yeni atılımlara gereksinim duyulmaya başlamasıyla, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'na bağlı mimarlara ve eserlerine, eleştirilerin arttığı görülmektedir. Bunda yavaş yavaş dışa açılma eğilimlerinin de payı vardır. 1931 yılında, Mimar dergisinde Türk Mimarisi ve Beynelmilel Mimarlık Vasıfları başlıklı makalesinde Burhan Arif durumu şu cümlelerle eleştiriyor: **"...Zevk itibarilede şüphesiz Ankara'nın imarında vücut bulmuş olan sivri kemerli, kubbeli, istalâktitli binalarda geçen devirlerin tekrar kabil olamayacağı gibi bazı yapı sahiplerinin bir Türk üslubu sermestisi içinde Ankara, İstanbul, İzmir, Balıkesir, Bandırma gibi inkişaf etmekte olan şehirlerin mimari bünyelerini birer pasta kalıbına benzetmeleri ümran hayatımızda pek pahalıya mal olan acı tecrübeler imkânını bırakmıyacaktır."**

Bu ve buna benzer eleştirilerin yoğunlaştığı günlerde, bu üslup içinde çalışanlarda da kaygıların arttığı görülmektedir. Mimar Kemalettin Bey'in yanında uzun yıllar çalışmış, Mehmet Nihat Nigizberk'in, Kudüs'de yaptığı Palas Otel'in plan, kesit ve görünüşlerini yayınladığı 1931 tarihli Mimar dergisinde yazdığı şu satırlar ilginçtir: "...**Arkadaşlarım bu resimleri gördükten sonra pek haklı olarak diyecekler ki artık cephelerde taşlara oymalar yapmak devri geçti. Ben buna şu esbabtan dolayı mecbur oldum: Kudüs bütün edyamın tarihini sinesinde eski ananeleri ile saklıyan bir şehirdir ve bu sermayeleri ile cihanın seyyahlarını kendine celbetmektedir. Ben de bu binanın tarzı mimarisinde çok yenilik göstermek istemedim. Gâyem milli mimarimizi klâsik esaslara sadık kalarak bu anane şehrinde tesbit etmekti."**

Gerçekte bu yıllarda dışardan gelen, büyük kamu yapılarının bir bölümünü tasarlamaya başlayan yabancı mimarlar, değişimin ne yönlü olacağını somutlama yolundaydılar. Ancak iki değişik yaklaşımın içiçeliği bir süre egemen olmuş, başkent Ankara dışında, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı etkilerini sürdürebilmiştir. Oldukça uzun bir zaman dilimi içinde, Burhan Arif'in de belirttiği gibi, Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmış eski yerleşme merkezlerinde, başta kamu yapıları olmak üzere çok sayıda örnek verilmiştir. Ankara'da bile bir yandan kamu yapıları, öte yandan konut gereksinimi, bu tür geleneklerle üretilmiş yapılarla karşılanmıştır. Konutların büyük bir bölümü, kısa bir süre sonra yıkılmakla birlikte, diğerleri günümüze ulaşabilmiştir. Türkiye'nin tümünü kapsamına alan bu dönem yapılarını saptama çalışmalarımızın sonunda İstanbul, Ankara, İzmir dışında -aynı yoğunlukta olmamakla birlikte- hemen hemen her eski yerleşme yerinde örneklere rastlanabilmiş, kendine özgü özellikler gösteren denemeler de görülmüştür. Bu yüzden, dönemin tüm boyutlarıyla eleştirilmesi ve değerlendirmenin yapılabilmesi, ayrıntılı araştırmaların sonucuna bağlıdır.

Ayrıca düne kadar Kemalettin ve Vedat beylerin çevresinde oluşan mimar, mühendis adları araştırmalarımız sonucu oldukça genişlemiş, bu döneme emeği geçen, uygulama yapmış kişilerin sayıları çoğalmıştır. Daha ayrıntılı araştırmalarla, uygulama yapmış kişilerin çalışma ortamları, becerilerinin derecesi aydınlatıldığında, durum daha açık ortaya çıkacaktır.

Bu amaçla eğitim kurumlarındaki belgelerin taranması, projelerin ortaya çıkarılması, o dönem yayınlarının gözden

scanfan

Sol üst: İstanbul, Nişantaşı Mimar Vedat Bey Evi. Sağ üst: İstanbul, Nişantaşı Mimar Vedat Bey Evi'nden ayrıntı. Sol alt: İstanbul, Nışantaşı Mimar Vedat Bey Evi'nden ayrıntı. Sağ alt: İstanbul, Cağaloğlu Sağlık Yurdu.

geçirilmesi, yaşayanlarla görüşmeler, daha birçok mimar adını ve uygulamalarını belirliyebilir. Bugüne kadar saptayabildiğimiz adların bir bölümü şunlardır: Ahmet Burhanettin Tamcı, Arif Hikmet Koyunoğlu, A. Kemal, Ahmet Kemalettin, Alaettin Özaktaş, Ali Talât, Aram Hanciyan, Cemil, Ekrem Hakkı Ayverdi, Falih Ülkü, Galip, Guilio Mongeri, Hafi, İbrahim Beykozoğlu, İrfan, J.D'Armi, Kavafyan, Küçük Kemal, Kemal Altan, Leon Güreğyan, M.D. Çurvidas, Mehmet Fesçi, Mesut Özok, Mehmet Nihat Nigizberk, Mukbil Kemal, Muzaffer, Vedat Tek, Nafilyan, Necmettin Emre, Nesim Sisa, Nuri Nafiz, Rafael Rus, Şefik, Tahsin Sermet,Tanaş Yamas, Taşcıyan, Terziyan, U.Ferrari, Yahya Ahmet, Yorgiadis, Ziya, Zühtü Başar.

Ortamın yeterince anlaşılabilmesi için, sıraladığımız mimarlardan bazılarının yaşam öykülerine, eserlerine değinmekte yarar vardır. Böylece yetişmelerinde katkısı olan kurumlar, çalışma alanları, eserlerinin yoğunlaştığı yerler daha belirginleşmiş, ayrıntılı araştırmalara da bir başlangıç olmuş olur. Bu akıma bağlı ilk mimarlardan biri **Ali Talât Bey**'dir. 1869-1922 yılları arasında yaşayan Ali Talât Bey Tokat'da doğmuş, küçük yaşta İstanbul'a gelmiş, Eyüp Sultan Mekteb-i İbtidaisi ile Kocamustafapaşa Askeri Rüştiyesi'nde okumuş, Sanayi-i Nefise'nin resim bölümüne devam etmiş, 1888 yılında Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne girmiş, 1895 yılında birincilikle bitirmiştir. Dikkati çekmesi nedeniyle aynı okulun köprücülük, kâgir ve ahşap inşaat dersleri hocalığına atanmıştır. Öğretim üyeliğinin yanı sıra, Meclis-i Maliye İstinaf Muhamminliği'nde, Şehremaneti Heyet-i Fenniye Mimarlığı'nda bulunmuştur. Ancak daha çok Türk Mimarlığı konusunda çalışmak istediğinden Evkaf Nezareti'ne girmiş, Heyet-i Fenniye Müdür Yardımcısı olmuş, 1919 yılında da Evkaf Nezareti Heyet-i Fenniye Reisliği'ne getirilmiştir. Bu süre içinde Kemalettin Bey ile birlikte ulusal mimarlık akımının savunuculuğunu yapmış, bu akımın yaygınlaşmasına çalışmıştır. Birçok önemli yapının onarımında çalışan Ali Talât Bey, Boğaziçi'ndeki başta Beşiktaş, Üsküdar , Kuzguncuk olmak üzere birçok iskelenin yapımını sağlamıştır. Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivlerindeki birçok projenin altında Kemalettin Bey ile birlikte imzasına rastlanan Ali Talât Bey'in, ayrıca bu alanda ilginç kitapları bulunmaktadır. Mimar Sinan'a tutkunluğu nedeniyle onun türbesine gömülen Ali Talât Bey konusunda ayrıntılı araştırmalar, onun kişiliği ve bu akım içindeki durumuyla birlikte, döneminin de aydınlatılmasına neden olacaktır.

Bu dönemin simgesi olan kişilerin başında, kuşkusuz **Kemalettin Bey** gelmektedir. Bir anlamda döneme damgasını vuran Kemalettin Bey, eserlerinin yanı sıra, yetiştirdiği kişilerle de tanınmıştır. 1870 yılında İstanbul'da doğan Kemalettin Bey, 1876 yılında İbrahim Ağa Mekteb-i İbtidaisi'ne başlamış, babasının görevi nedeniyle orta öğrenimini 1881'de Girit'te sürdürmüş, 1882'de İstanbul'a dönmüş, rüştiye eğitimini Şehzadebaşı'nda Şems-ül Maarif'-de, idadi eğitimini ise Nümune-i Terakki'de tamamlamıştır. 1887 yılında Hendese-i Mülkiye'ye giren Kemalettin Bey, 1981'de okulu bitirince Jachmund'un yanına yardımcı olarak atanmış, aynı zamanda büro açarak İstanbul'da özellikle ahşap birçok konut yapmıştır. 1895'de Jachmund'un yardımlarıyla Berlin'de Charlottenburg Technische Hochschule'de mimarlık eğitimi görmüş, ikibuçuk yıl da Berlinli mimarların yanında çalışmıştır. 1900'de yurda dönmüş, eski görevine başlamış, ayrıca ek olarak Harbiye Nezareti Ebniye-i Askeriye Mimarlığı'nı yürütmüştür. O günlerin Türkçülük akımının etkileriyle beslenen Kemalettin Bey, Ahmet Ratip Paşa için bugün Çamlıca Kız Lisesi'nin yerleştiği

scanfan

Sol üst: Konya, Erkek Lisesi. Sağ üst: Konya, Erkek Lisesi merdiven bölümü. Sol alt: Konya, Kız Öğretmen Okulu. Sağ alt: Konya, Kız Öğretmen Okulu giriş cephesi.

ahşap konağı yapmış, yoğun biçimde eğitim görevini sürdürmüştür. Bu görev Jachmund'un Hendese-i Mülkiye Mektebi'nden ayrılmasından sonra tümüyle Kemalettin Bey'e kalmış, ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Nazariyât-ı Mimariye dersini vermeye başlamış, 2.Meşrutiyet sonrasında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında geliştirmek istediği mimarlık anlayışına uygun bir eğitim ortamı bulmuştur. Öğrencisi Sedat Çetintaş, hocasının dersi konusunda şu bilgiyi veriyor: **"...Kemalettin bu dersle talebesine tam bir bilgi ve selâhiyetle gerek geçmişteki, gerek geçerdeki bütün önemli dünya mimarisini ayrı ayrı hususiyetleriyle izah eder ve bunlar yanında Türk mimarisinin hususiyetlerini de canlandırarak açık ve vazıh bir mukayese sahası yaratırdı."**

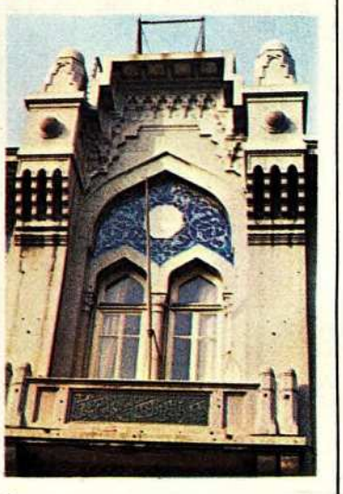
Mimar Kemalettin Bey İttihat ve Terakki Fırkası'nın da desteğiyle, 1909-1919 yılları arasında bir insan yaşamına sığması güç yoğun biçiminde yapı üretmiştir. Evkaf Nezareti'nin başına gelen Halil Hamdi Hammâde Paşa, vakıf yapılarının onarımı için İnşaat ve Tamirat Müdürlüğü kurmak istemiş, 1909 yılında başına Kemalettin Bey'i atamıştır. Büyük boyutlu Osmanlı yapılarının onarımının yanı sıra, gelir sağlamak amacıyla da yeni yapı üretmek gereksinimi duyulmuş, Ürgüplü Hayri Efendi'nin 1910 yılında Evkaf Nazırlığı'na gelmesiyle, bu düşünce gerçekleşme aşamasına ulaşmıştır. İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi'nin kadrosu genişletilmiş, yurdun her yerinde Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın tüm özelliklerini yansıtacak bir dizi yapı tasarlanmış -bir bakıma belirli inançta- Kemalettin Bey'in yönetiminde bir okul gibi çalışmıştır. Üretilen eserler dikkate alındığında, bu örgütün büyük bir düzen içinde, düzeyli çalışma yaptığı anlaşılmaktadır. 1914 yılında, ek olarak İstanbul Şehremaneti Heyet-i Fenniye Müşavirliği'ne atanan Kemalettin Bey, ayrıca Mühendis Mektebi'ndeki Fenn-i Mimari, Demir İnşaat, Kondüktör Mekteb-i Âlisi'nde Fenn-i Mimari derslerini sürdürmüştür. Evkaf Nazırı Vasfi Hoca'nın 1919 yılında Kemalettin Bey'in görevine son vermesiyle, her yönden üzücü ve sıkıntılı günler başlamıştır. Tüm değişen koşullara karşın çalışmalarını aksatmayan Kemalettin Bey'in, 1922 yılında Küdüs'ten Mescid-i Aksâ'nın onarımı konusunda çağrı, 1923'de Evkaf Nezareti görevine yeniden atanması önerileriyle yaşamı yeniden biçimlenmiştir. Mescid-i Aksâ ve Ömer Camisi onarımlarındaki başarılarından ötürü, İngiliz Kraliyet Mimarlar Akademisi'ne üye seçilmiş, bu arada Ankara'ya çağrılmış, onarım işlerini yardımcılarına bırakarak, 1925 yılında yurda dönmüştür. Cumhuriyet döneminin yeniden düzenlenen Ankara'sında Evkaf Müdüriyet-i Umumiyesi İnşaat ve Tamirat Müdürlüğü'ne atanan Kemalettin Bey, bir yandan Ankara Palas'ın yapımını tamamlamaya çalışırken, öte yandan bugün değerlendirme olanağı bulduğumuz birçok değişik işlevli yapının üretilmesini sağlamıştır. Aynı yıllarda uluslararası mimarlık anlayışının egemen olmaya başlamasıyla, eleştirelere uğramıştır. Bu arada, Maarif Vekâleti'nce kurulan Sanayi-i Nefise Encümeni'ne üye seçilmiş, 1926 yılında başkanlığına getirilmiştir. 12 Temmuz 1927 yılında beyin kanaması sonucu Ankara'da ölen Kemalettin Bey, yaşam öyküsünden de anlaşıldığı gibi yoğun üretimde, çok kişinin yetişmesinde payı olan, döneme damgasını vuran bir mimardı.

Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi başlıklı çalışmasıyla Yıldırım Yavuz, ayrıntılarına inerek Kemalettin Bey'in yaşam öyküsünü, eserlerini incelemektedir. Örneklerinin çoğalması gereken bu ilginç araştırmada, Kemalettin Bey'in eserleri işlevlerine göre değerlendirilmektedir.

Kemalettin Bey'in eserlerine örnek vermeye camilerden başlarsak, Yeşilköy Mecidiye Camisi başta gelmektedir. 1909

scanfan

Üst: Ankara, Etnografya Müzesi. Alt sol: Ankara, Türkocağı Binası. Alt orta: İzmir, Konak Yalı Camisi. Alt sağ: İstanbul, Fatih Kaymakamlığı cephesi. Yan sayfa üst sol: İstanbul, Çapa Öğretmen Okulu. Üst sol orta: İstanbul, Maçka Palas. Üst sağ orta: İstanbul, Maçka İzmir Palas. Üst sağ: İstanbul, Maçka İzmir Palas cephesinden ayrıntı. Alt sol: İstanbul, Fatih Kaymakamlığı. Alt sağ: İstanbul, Guraba Hastahanesi.



yılında yapımına başlanan bu camiyi, Bostancı (1913), Bebek (1913) ve Bakırköy (1913-1924) camileri izlemiştir. İstanbul'daki bir diğer örnek ise, Beyoğlu Kamerhatun Camisi'dir (1911). Gene İstanbul'da uygulanmış türbelerinden Fatih Ahmet Cevat Paşa (1901), Gazi Osman Paşa (1901-1902), Eyüp Sultan 5. Mehmet Reşat (1911-1912), Mecidiyeköy Mahmut Şevket Paşa (1913) mezar anıtları geleneği içinde özel bir yer almaktadır. Kemalettin Bey'in büyük boyutlu ilginç eserlerinin bir bölümü de işhanlarıdır. Bunlar içinde İstanbul'da Sultanhamam Birinci Vakıf Hanı (1918), İkinci Vakıf Hanı, Beyoğlu Üçüncü Vakıf Hanı, Bahçekapı Dördüncü Vakıf Hanı (1916-1926), Şehzadebaşı Vefa Erkek Lisesi Yatakhanesi olan Beşinci Vakıf Hanı'dır. Ankara'da ise, bugün de özelliklerini koruyan, 1928-1930 yılları arasında yapımı süren İkinci Vakıf Han'dır. Kemalettin Bey ve arkadaşlarının tasarladıkları çok sayıdaki okullar içinden de Eyüp Reşadiye Mektebi (1911), Bostancı İbrahim Paşa Mekteb-i İbtidaisi (1913), Üsküdar-Ayazma Sultan 3.Mustafa Mekteb-i İbtidaisi (1917), Göztepe Mekteb-i İbtidaisi (1915-1924), Çarşamba Fethiye Medresesi, Yavuz Selim'de Sultan Abdülhamid-i Evvel Medresesi (1917), Beyazıt Medreset-ül Kuzat (1913), Suudi Arabistan'da Medine'de Medine Dâr-ül Ulûmu (1915), Ankara Gazi Mahallesi Gazi İlk Muallim Mektebi (1927-1930) belirtilebilir. Değişik işlevli diğer yapıları arasında Edirne Garı, İstanbul Guraba Hastahanesi (1911-1943), Lâleli Harikzedegân/Tayyare Apartmanları (1922), Ankara, Ankara Palas (1927), Ankara Devlet Demiryolları Genel Müdürlüğü (1928) binaları sıralanabilir. Tüm bu eserleri dışında, Kemalettin Bey ve arkadaşlarının değişik işlevli birçok yapı tasarladıkları, eldeki belge ve çizimlerden anlaşılmaktadır.

Döneme ağırlığını koyan, Kemalettin Bey ile birlikte adı anılan diğer konusu edilmesi gereken mimar, **Vedat Tek**'tir. Onun da yaşam öyküsüne ve eserlerine kısaca değinelim. 1873 doğumludur. Osmanlı vezirlerinden ve Bağdad valilerinden Giritli Sırrı Paşa ile şair ve besteci Leylâ Hanım'ın oğludur. Galatasaray Lisesi'nin ikinci sınıfından Paris'e giden Vedat Bey, önce Ecole Monge'u bitirmiş, daha sonra Academie Julien'de resim, Ecole Centrale'da mühendislik okumuştur. Yarışma sınavı sonucu Ecole National des Beaux-Arts'a giren Vedat Bey, mimarlık öğrenimini başarılı bir biçimde bitirdikten sonra, ünlü Prix de Rome/Roma Ödülü'nde çalışmış, katkıları nedeniyle Légion d'Honneur nişanı verilmiştir. 1897 yılında Paris'ten dönen Vedat Bey, 1899'da Şehremaneti Mimarlığı'na atanmış, Cemil Topuzlu Paşa'nın şehreminliği sırasında Heyet-i Fenniye Reisi olarak adını yaygınlaştırmış, 1905 yılında Posta Telgraf Nezareti Mimarlığı'na getirilmiştir. Ünlü Sirkeci Postahanesi bu yılların ürünüdür. 1908'de, 31 Mart Olayı'ndan sonra, sultan olan Mehmed Reşat Vedat Bey'i başmimarlığa getirmiş, Dolmabahçe Sarayı'nda onarım ve ekler yaptırmıştır. Bugün Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bu konuyla ilgili ilginç belgeler bulunmaktadır. 1.Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa tarafından, üç yıl görev yapacağı Harbiye Nezareti Başmimarlığı'na atanmış, Enver Paşa Köşkü, Veliefendi Hipodrom projelerini bu süre içinde oluşturmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'da çalışan Vedat Bey, bu süre içinde Ankara Gazi Köşkü'ne ekler, Halk Fırkası Mahfeli ve Ankara Palas'ın ilk projelerini tasarlamıştır. Tüm bu işleriyle birlikte uzun yıllar eğitimde görev alan, bürosunda da çabalarını sürdüren Vedat Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi/Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Mühendis Mekteb-i Âlisi'nde ulusal bilince sahip kuşaklar yetişmesine çalışmıştır.

scanfan

1942 yılında ölen mimar Vedat Tek'in eserlerine geçmeden önce sürekli yinelediği düşüncesine yer verelim:"...**Dedelerimiz, atalarımız yaptıkları mimarlık yapıtlarının sağlamlıklarına ve güzel olmasına önem verirlerdi. Bu tür yapı, ulusun içinden yetişme mimarların, yapı ustalarının birbirinin ardısıra izledikleri kural ve usullere göre yapıldıklarından her tür yapıya özgü kusursuz bir mimarlık yaratmışlardır. Ulusal mimarlık beğenilmemeye ve Türk sanatları hor görülmeye başlandıkca ulusal sanat son bulmuştur.**" Vedat Bey'in kamu yapıları içinde tasarım aşamasında kalmış, veya uygulanmış olanları arasında İstanbul'da Defter-i Hakanî Binası/Sultanahmet Tapu ve Kadastro Müdürlüğü (1908), Sirkeci Büyük Postahane (1909), Dolmabahçe Sarayı Ekleri, Haydarpaşa Vapur İskelesi, Moda Vapur İskelesi, bugün yıkılmış olan Karaköy Deniz Yolları Acentası, bugün olmayan Karaköy Deniz Hamamları, Ankara Halk Fırkası Mahfeli/Eski Büyük Millet Meclisi (1924), Kastamonu Hükümet Konağı (1901/1902), İstanbul, Nişantaşı Macar Konsolosluğu, uygulanmamış olan Veliefendi Hipodromu, Silah Müzesi sayılabilir. Ticaret yapıları içinde İstanbul, Sirkeci Mesadet Hanı, Sirkeci Liman Hanı (1907), Karaköy Sabit Bey Hanı, Karaköy Muradiye Han (1915), Karaköy Tahir Han (1935), Beşiktaş Milli Emlak dükkânları, Üsküdar Nemlizade Tütün Deposu, Topkapı Çiftlik Binası, Bursa Kâzım Emin Tütün Deposu önemli örnekler arasındadır. Bu arada İstanbul Fatih Tayyare Âbidesi (1912), İzmit Saat Kulesi (1901) Vedat Bey'in belirtilmeye değer değişik tür yapılarıdır. Özellikle İstanbul'da yoğunlaşan konutları içinde, Nişantaşı Yayla Apartmanı, yıkılmış olan Nişantaşı Şadiye Sultan Apartmanı, Maçka Güneş Apartmanı, Nişantaşı Mimar Vedat Bey yıkılmış Birinci Evi (1908), İkinci Evi (1913-1914), Maçka Azim Apartmanı (1928), Çemberlitaş Halit Bey Apartmanı (1934), Çiftehavuzlar Cemil Topuzlu Köşkü (1912-1919), yanan Bostancı Leylâ Hanım Villası, Kuruçeşme Enver Paşa Köşkü, Yeşilköy Halit Ziya Uşaklıgil Villası, Yeniköy Halit Bey Yalısı, Suadiye Mr. Varber Villası, Ankara, Çankaya Gazi Köşkü (1924) başta gelmektedir.

Dönemin önde gelen ve dönemi simgeleyen iki ünlü mimarın ardından genç yaşta ölen, Vedat Bey'in yakın çevresinde yetişen diğer mimar, **Muzaffer Bey**'dir. Yaptığı çok yönlü çalışmalarla, kısa yaşamı içinde ilginç sanatçı kimliğiyle karşımıza çıkan Muzaffer Bey, yakın tarihimizde Âbide-i Hürriyet mimarı olarak tanınır. 1881 yılında dünyaya gelen Muzaffer Bey, ibtidai ve rüştiye öğrenimini İstanbul'da yapmış, Halıcıoğlu'nda Mühendishane-i Berrî-i Hümayun'un yanında Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne bir süre devam etmiş, kısa zamanda varlığı kanıtlanmış, dönemin ünlü mimarı Vedat Bey'e önerilmiş, onun bürosunda çalışmalarını sürdürmüştür. Burada mimari resim ve projeler yapan Muzaffer Bey, aynı zamanda mimar Vedat Bey'in İstanbul'daki en önemli yapılarından Sirkeci Büyük Postahane, arkasındaki Hoca Hubyar Mescidi, Sultanahmet'deki Tapu ve Kadastro binalarının yapımında büyük emeği geçmiş, yapıların oluşması ve bitirilmesinde yararı dokunmuştur. Bu uygulamalarının yanı sıra Muzaffer Bey, 2.Meşrutiyetin ardından Kadastro Fen Heyeti'nde görev almış, Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde mimarlık öğretmen yardımcısı görevini yüklenmiştir. Bu yıllarda Sultan Mehmet Reşat'ın mimar Vedat Bey'i Saraylar Başmimarlığı'na atamasıyla Muzaffer Bey de Posta ve Telgraf Nezareti Mimarlığı'na geçmiş, Posta ve Telgraf Nazırı Oskan Efendi bu sıralarda Londra'da bastırılması kararlaştırılan posta pullarının resimlerinin hazırlanması işini Muzaffer Bey'e vermiş, ulusal ürünlerden etkiler taşıyan, ilginç özellikler gösteren Muzaffer Bey'in resimleri,

scanfan

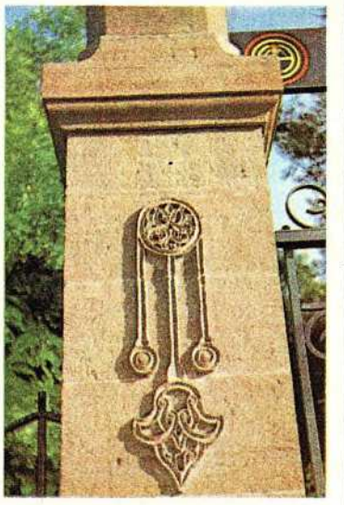
Sol üst: İstanbul, Karaköy Hovagimyan Hanı. Sağ üst: İstanbul, Hovagimyan Hanı cephesinden ayrıntı. Sol alt: İstanbul, Eminönü Anadolu Han. Sağ alt: İstanbul, Hovagimyan Hanı cephesinden ayrıntı. Yan sayfa sol: Konya, Hakimiyeti Milliye İlkokulu cephesinden ayrıntı. Üst orta: Konya, Hakimiyeti Milliye İlkokulu girişi. Üst sağ: Konya, Hakimiyeti Milliye İlkokulu bahçe kapısından Ayrıntı. Sağ alt: Kastamonu, Gazi Paşa İlkokulu

İngilizler tarafından da gerçek bir sanatçı işi olarak nitelendirilmiştir. Posta ve Telgraf Nezareti Mimarlığı sırasında başta İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya'dan getirttiği posta binaları projeleri üzerinde çalışan Muzaffer Bey, belirli posta merkezlerine göre değişik seri projeler geliştirmiş, bunların uygulanmalarını görme olanağını elde edememiştir. Bu yıllarda İstanbul'da 31 Mart Olayı sırasında şehit düşenler için bir anıt yaptırılması kararlaştırılmış, ayrıca bir yarışma da açılmıştır. 1909 Nisan ayında açılan bu yarışmaya döneminin ünlü mimarlarından başta Kemalettin, Vedat, Konstantin Kiryakidi, Muzaffer ve yabancılardan Aléxandre Vallaury katılmış, birincilik ödülünü ise Muzaffer Bey alarak kısa zamanda ün sağlamıştır. Anıtın yapımından sonra Posta ve Telgraf Nezareti Mimarlığı'ndan ayrılan Muzaffer Bey, Konya Valisi Hüsnü Bey'in çağrısı üzerine Vilâyet Başmimarı görevinde bulunmak üzere 1914 yılında Konya'ya gitmiştir. Konya'da yapılması istenen Dar-ül Muallimin/Erkek Lisesi (1917), Darül-Muallimat/Kız Öğretmen Okulu (1924), Ziraat Âbidesi, Umumi Meclis, Konya Harası binaları ve Selimiye Camisi'nin onarımı üzerinde çalışmıştır. Konya'da gerekli koşulların var olmadığını gören Muzaffer Bey, büyük çabalar ve zorluklarla, yerli işçi ve ustaları kısa sürede belirli bir düzeye eriştirmiştir. Başladığı ve geliştirdiği, tamamlayamadığı bazı yapıları, sağlığının bozulması nedeniyle mimar Falih Ülkü yürütmüştür. Bir daha sağlığı düzelmeyen Muzaffer Bey, 37 yaşında, 26 Mart 1920 günü Konya'da ölmüştür. Alexandre Vallaury Muzaffer Bey için şunları söylemiştir: **"...Türklerden Muzaffer gibi büyük bir sanatçının yetişmesini görmekten gurur duyuyorum. Onun güzel sanatlara karşı üstün yeteneği, Türk mimarlığının gelişimi açısından bize çok büyük umutlar vermektedir."**

Muzaffer Bey'in ardından, değinilmesi gereken kişilerin başında, **Guilio Mongeri** gelmektedir. 1900-1930 arasında yurdumuzda eğitim ve uygulama yapan İtalyan mimarı, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin etkileri içinde sürekli değişim göstermiştir. Bu durum, 1930 yılına kadar çalışmalarını sürdürdüğü Sanayi-i Nefise Mektebi/Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitim anlayışında, yapım sırası gözönüne alınarak eserleri incelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Daha çok İstanbul, Ankara ve Bursa'da uygulamalarına rastladığımız Guilio Mongeri'nin, özellikle Ankara kurulurken bazı büyük boyutlu yapıları ürettiği görülmektedir. Bunlardan bir bölümü şunlardır: İstanbul'da Beyoğlu Sainte-Antoine Kilisesi, Karaköy Karaköy Palas, Maçka Maçka Palas, Maçka İtalyan Sefareti/Yüksek Tekniker Okulu, Taksim Anıtı Kaidesi (1928), Eminönü Katırcıoğlu Han, Nişantaşı Güzelbahçe Kliniği, Ankara'da Ulus Osmanlı Bankası (1926), Tekel Başmüdürlüğü (1928), Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü (1926-1929), Ulus Türkiye İş Bankası (1929), Bursa'da Çelik Palas (1930-1932). 20. yüzyılın başlarında Osman Hamdi Bey Sanayi-i Nefise Müdürü iken göreve başlayan, 1912'de ayrılıp mütarekede tekrar dönen Guilio Mongeri, Vedat Bey ile birlikte ulusal mimarlık akımı anlayışı içinde atölyelerini sürdürmüşler, bu durum 1930'da, Ernst Egli'nin -yeni bir anlayış getirmek üzere- mimarlık eğitimini örgütlemesine kadar uzamıştır.

Guilio Mongeri'nin ulusal mimarlık akımı etkisinde yetişen, öğrencisi olan ve bazı uygulamalarında çalışan bir diğer mimar **Arif Hikmet Koyunoğlu**'dur. Yazarlık, fotoğrafcılık, eski eser onarımcılığı da yapan, çok yönlü bir kişiliği olan Arif Hikmet Koyunoğlu, 1888-1892 yılları arasında yaşamıştır. Çocukluk ve gençlik yıllarını güç koşullar altında geçiren, 1908-1914 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Aléxandre Vallaury, Guilio Mongeri gibi öğretim üyelerinde okuyan ve

scanfan



Guilio Mongeri'nin İstanbul Beyoğlu'ndaki Saint-Antoine Kilisesi'nde çalışan Arif Hikmet Koyunoğlu, okulu bitirince, 1.Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine Kafkas Cephesi'ne gönderilmiştir. Erzurum'da çalışma olanakları aramış, bugün ayakta olmayan Erzurum İttihat ve Terakki Kulübü Binası'nı (1914) yapmış, uygulama şansı sınırlı olduğu için İstanbul'a dönmüştür. Oysa o yıllar İstanbul işgal altındadır. Bu yüzden değişik işlerde çalışmış, Ankara'ya geçmiş, Evkaf Vekâleti Heyet-i Fenniyesi'nde mimar olarak görev almıştır. Bu görevde uzun süre kalmayan Arif Hikmet, bağımsız çalışmayı denemiştir. O yılların Ankara'sında mimarlık eylemi çok güç koşullar altında sürdürülmektedir. Yapı malzemesi sınırlıdır. Bu gereksinimi karşılamak düşüncesiyle Akköprü yakınlarında bir briket, karo mozayik ve künk imalâthanesi kurmuştur. Ayrıca konut sorununu çözmek amacıyla yapılan girişimlere bir başlangıç olmak üzere Evkaf, dört tane iki katlı örnek ev yaptırılmış, bu evleri Arif Hikmet, Kemalettin Bey ile birlikte tasarlamıştır. Ankara'da Emanet-i Mübareke denilen ve bir camide saklanan değerli eşyalar için bir yapı gerekince, dönemin ileri gelen mimarlarına teklif yapılmış, birinciliği Arif Hikmet kazanmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında (1926) oluşan bu yapı, bir süre Atatürk'ün geçici kabri olan Etnoğrafya Müzesi'dir. Bu yapının ardından, Milli Eğitim Bakanlığı olarak düşünülen, daha sonra Dışişleri Bakanlığı olarak kullanılan, bugün de Gümrük ve Tekel Bakanlığı'na devredilen binanın yapımına başlayan (1927) Arif Hikmet, zor koşullar altında ve eldeki sınırlı olanaklarla bu yapıyı tamamlamıştır. Tiyatrosu ve diğer mekanlarıyla ilgiyi üzerine çeken, Ankara'nın önemli yapılarından olan eski Türk Ocağı binası da Arif Hikmet'indir. Türk Ocakları'nın kapanmasından sonra Halkevi ve diğer kurumlarca kullanılan, son yıllarda onarılarak Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülen bu yapı,Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin tüm özelliklerini yansıtır (1927-1930). Cumhuriyet döneminin kuruluş aşamasındaki bu yapıların yanı sıra Arif Hikmet, Ankara'da birçok yapının tasarım ve uygulamasında çalışmıştır. Bunların başında Himaye-i Etfal/Çocuk Esirgeme Kurumu gelir. Diğerlerinden çok daha yalın görünüşlü olan bu yapıda da, girişteki fenerlerden kapı tokmaklarına kadar, dönemin bezeme anlayışı yansıtılmıştır. Konutları içinde Alman Büyükelçiliği karşısında Celal Bayar'ın evi, Ruşen Eşref Ünaydın'ın evi/Lübnan Elçiliği, eski Maraş milletvekili Mithat Alam'ın evi/İsrail Elçiliği, Falih Rıfkı Atay'ın bugün yıkılıp yerine Polonya Büyükelçiliği yapılan evi başta gelen örnekler arasındadır. 1930 yılında Tayyare Cemiyeti/ Türk Hava Kurumu'nun Bursa'da açtığı yarışmada birincilik ödülünü alan ve yapımını sağlayan Arif Hikmet, daha sonra İstanbul'a yerleşerek Taksim, Nişantaşı ve Sultanahmet'teki bazı ev ve apartmanların projelerini çizmiş, uygulamalarında bulunmuş, bu çabasını 80 yaşına kadar sürdürmüştür. 1980'de Kültür Bakanlığı, 100. yıl nedeniyle de Devlet Sanatçısı ödülünü alan Arif Hikmet Koyunoğlu anıtsal eserlerin onarımında, Ankara'da bulunduğu yıllarda Türk Yurdu dergisinde Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde, son yıllarında da Mimarlık dergisinde yazılar yayınlayarak döneminin anlaşılabilmesini sağlamıştır.

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın genel özelliklerine, eğitim kurumlarında, tasarım ve uygulama aşamasında çalışmış bazı kişilerin yaşam öykülerine kısaca değinilen bu bölümde, ayrıntılara inilmemiştir. Görüldüğü gibi, 2.Meşrutiyet sonrası gelişmeler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da egemenliğini sürdürmüş, düşünce yapısıyla mimarlık arasındaki uyum, bir süre ortama egemen olmuştur. Dünyadaki yeni gelişmelere bir oranda kapalı gözüken bu ortam, her konuda ulusal

scanfan

Üst: Ankara, İsmetpaşa/Zübeyde Hanım Kız Enstitüsü. Alt: Ankara, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi.

bilincin oluşmasına çalışan anlayışa uygun gelişmiştir. Adını sıraladığımız, ayrıca yaşam öykülerini sunduğumuz mimarlar içinde yabancı sayısı sınırlıdır. Onlar da bu akıma bağlı kalmışlardır. Çok az sayıda mimar, yeni devletin yapı gereksinimlerini, zaman ve olanak gerektiren bir yöntemle üretmişlerdir. Kamu yapılarında bir oranda başarılı olan bu yaklaşım, konutlarda istenen sonucu vermemiştir. 1927'den sonra yavaş yavaş çağdaş mimarlık etkilerini duyurmaya başlayınca, döneme eleştiriler de yoğunlaşmıştır. Bu arada, Kemalettin Bey'in erken ölümü, Batı'ya açılma çabalarının artması, eğitim kurumlarında Vedat Bey'in,Guilio Mongeri'-nin yerine değişik anlayışta yabancıların getirilmeleri, ilgili eğitim kurumlarında yapılan değişiklikler, yabancı mimarla-rın ilk ürünlerini vermeye başlamaları, batıya her alanda yetişme istekleri, yeni bir dönemi de birlikte getirmiştir.

2. ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ SONRASI GELİŞMELER

Cumhuriyet Türkiyesi'nin kuruluş yıllarındaki mimarlık ortamı, bir yandan eldeki tüm olanakların değerlendirilmesi, ulusal bilinç yaratma eylemleri içinde oluşmuştur. Ulusal Mimarlık Dönemi'nin sonlarında ise siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda köklü değişmeler başlamış, doğal olarak mimarlık alanında da buna koşut bir ortam yaratılmak istenmiştir. Kuşkusuz bu durum, Cumhuriyet'in kurulduğu günlerdeki gibi, geçmiş değerlerin sürdürülmesiyle, yeni değerlerin kendini duyurması eylemlerinin bir süre birlikte yaşanmasına neden olmuştur. Bunun en güzel örneği, yerli ve yabancı mimarların durumudur. Artık 1927 yılından sonra, yabancı mimarlar ülkemizde gene değişik açılardan etkilerini duyurmaya başlamış, bu birçok açıdan yeni gelişmeleri birlikte getirmiştir. Gittikçe sayıları artan yabancı mimarlara karşı, Türk mimarları, onlara sağlanan olanaklar olmadan varlıklarını sürdürebilmenin yollarını aramışlardır. Burada iki yönlü bir gelişme gözlenmektedir. Bunlardan bir bölümü, ulusal mimarlık akımına bağlı kalmışlardır. Diğerleri ise, devletin her alanda yapmak istediği yeniliklere uygun, uluslararası mimarlık anlayışını ülkede egemen kılmaya çalışmışlardır.

Yabancı ve yerli mimarların yaklaşımları gözden geçirilirse, bir gruplandırma yapılabilir. Yabancı mimarların bir bölümü uluslararası üsluba bağlı çalıştıkları halde, bir bölümü anıtsallığı temel alan biçimsel neo-klasik özellikler taşımışlardır. Yerli mimarlarda da bu ikili görünüm vardır.Onların da bir bölümü, uluslararası anlayışa uygun, Batı'dan esinlenen rasyonel-fonksiyoncu akıma bağlı kalmışlardır. Diğerleri ise, yabancı mimarların bazıları gibi biçimsel, anıtsallığı temel alan yaklaşıma uygun çalışmışlardır. Bu arada ulusal mimarlığı oluşturma çabaları sınırlı boyutlarda da olsa sürdürülmüştür.

Giriş bölümünde de değindiğimiz gibi, ülkemizde yabancı uzman çalıştırmanın uzun bir geçmişi vardır. Zaman zaman yoğunluğu artarak, belirli bir ivme gösteren yabancı uzman sorunu, Cumhuriyet döneminde de yaşanmış, her alanda kalkınma, yeniden örgütlenme çabalarına koşut olarak uzmanlar kullanılmıştır. Yabancılar, özellikle 1927'de, endüstriyi özendirmek amacıyla çıkarılan Teşvik-i Sanayi Yasası ile, ülkemizde çalışma olanağı bulmuşlardır.

Başta eğitim kurumlarında olmak üzere, gereksinim duyulan her alanda, uzman ve teknisyenlerle desteklenen devlet örgütleri, bu durumlarını uzun yıllar korumuşlardır. Çıkarılan yasalarla çalışma olanakları kolaylaştırılan bu uzman ve teknisyenler, ilk yıllarda örgütlerin hızla oluşmasına olanak vermiş, eğitim kurumlarında ise, belirli bir anlayışta kuşaklar yetişmesini sağlamıştır. Bir yandan da

scanfan